

UNIVERSITATEA „OVIDIUS” CONSTANȚA
FACULTATEA DE TEOLOGIE
ARTĂ SACRĂ ȘI TEOLOGIE DIDACTICĂ
MUZICĂ RELIGIOASĂ

SUPORT DE CURS
ANSAMBLU CORAL

Lector Univ. Dr.
IOAN IULIAN DUMITRU

2022

SCURT ISTORIC AL APARIȚIEI ȘI EVOLUȚIEI MUZICII VOCALE

Arheologii au stabilit vârsta muzicii ca fiind de 40.000 de ani, aceasta în urma descoperirii și studierii desenelor rupestre ale grotei din Arriège (Franța), în care era reprezentat un instrument, și anume arcul muzical. Gândindu-ne la faptul că omul a început să cânte o dată cu apariția graiului articulat, putem presupune că muzica vocală are o vârstă mai mare de 40.000 de ani. Și așa cum se spune că la început a fost cuvântul, se poate considera că la început a fost muzica vocală. Vocea umană, acel "dar dumnezeiesc" dat omului, a exprimat dintotdeauna modul cel mai direct de exprimare a sentimentelor.

Mai întâi, se pare că omul a încercat să imite sunetele din natură, descoperind că și natura « cântă », fie prin ciripitul păsărilor, prin vuietul vântului, prin susurul apelor. Primele mărturii despre existența cântecului, le întâlnim notate în hieroglifile egiptenilor antici. La indieni, cele mai vechi documente le reprezintă *Psalmii Vedici* (sec.V înainte de Hristos). La grecii antici se organizau întrecerile muzicale de la Delfi (sec.V înainte de Hristos), care erau adevărate competiții de muzică vocală cu acompaniament instrumental. Printre puținele mărturii rămase de la grecii antici, se înscrie *Imnul lui Apollo*, săpat pe o piatră la Delfi. La romani, preoții organizau procesiuni, în care se intonau imnuri sacre. La evrei, însuși regele David era un mare cântăreț. În Talmud, se spune că în ceruri există un templu care se poate deschide numai prin cântece. Odată cu căderea Romei, muzica cunoaște o adevărată evoluție, prin existența celor două ramuri ale bisericii creștine din cele două centre: Bizanțul și Roma, care vor conduce la evoluția cântării bizantine și gregoriene. .

Nu trebuie să uităm faptul că marile legende ale omenirii s-au transmis prin cântece și versuri, cum ar fi *Inelul Niebelungilor*, la germani și *Kalevala* în Finlanda.

Primii compozitori, **Léonin și Pérotin**, reprezentanți ai Școlii de la Notre Dame, ce impun *Ars Antiqua*, sunt creatori ai

organum-ului scris pentru 3-4 voci, având la bază un cantus firmus. În jurul anului 1300, apare în Germania o colecție de cântece populare intitulată *Carmina Burana*, cuprinzând cântece de dragoste și de petrecere, culese în decursul a două secole (ce vor fi reconstituite în secolul XX, într-o formă concertistică de către compozitorul Carl Orff). După anul 1300, în cadrul *Ars Nova* întâlnim pe reprezentantul ei de seamă, **Guillaume de Machault** (1300-1377), care poate fi considerat primul mare compozitor.

Renașterea muzicală (sec. XV-XVI) impune muzica corală, fiind considerată "epoca de aur a polifoniei". Predomină **muzica a cappella**, prin genurile sale : **madrigalul** (cu text laic), **motetul** (cu text religios), **missa**-lucrare de mare întindere, cuprinzând o înlănțuire de șase motete : Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei. Renașterea italiană impune genurile amintite prin capodoperele compozitorilor **Orlando di Lasso** (1523-1594), **Giovanni Pierluigi da Palestrina** (1525-1594), **Claudio Monteverdi** (1567-1643), **Gesualdo Principe da Venosa** (care prin folosirea cromatismelor, prin îndrăzneala tratării armonice și prin fantezia melodică, depășește stilul muzicii contemporanilor săi, anunțând stilul lui Wagner). În Franța se impune **chansonul**, ca gen polifonic laic, având ca reprezentanți pe **Clement Jannequin** (1485-1558), **Claude le Jeune** (1528), **Guillaume Costeley** (1564-1600), etc. În Anglia, **William Byrd** (1543-1623), **Thomas Morley** (1557-1603), **John Dowland** (1562-1626) aduc în creația lor corală polifonică o tentă de originalitate. În Spania, reprezentant de seamă al polifoniei este **Thomas Luis da Vittoria**, iar în Germania, **Hans Leo Hassler** (1564-1612) care se inspiră cu precădere din muzica populară.

Barocul muzical (preclasicismul) impune în muzica corală polifonia caracteristică muzicii instrumentale care se dezvoltă cu precădere. În creația lui **J.S. Bach** (1685-1750), cele două genuri caracteristice creației sale : **fuga** și **coralul protestant** vor influența întreaga evoluție muzicală de mai târziu. Coralele sunt prezente în motete și în muzica vocal- simfonică, ce ocupă un loc deosebit de important în creația compozitorului : aproximativ 300 de cantate (marea majoritate religioase, doar 25 fiind laice) *Oratoriul de Paști*, *Oratoriul de Crăciun*, *Magnificat*, *Missa în si minor*, cele patru

Patimi : Patimile după Luca, Patimile după Marcu, Patimile după Ioan, Patimile după Matei,).

Un alt reprezentant de seamă al barocului este **G.F.Händel** (1750-1759), care alături de J.S.Bach, contribuie la consolidarea genurilor specifice barocului muzical. Dacă Bach este considerat maestru al fugii instrumentale, Händel cultivă în muzica sa vocal-simfonică **fuga corală**, exemplul cel mai reprezentativ fiind fuga din oratoriul *Messias*. Creația sa cuprinde 32 de oratorii, printre care putem aminti oratoriile : *Saul, Acis și Galateea, Iuda Macabeul*. Corurile sale se caracterizează prin vigoare, compozitorul realizând acel stil monumental, caracteristic pentru modul său particular de tratare corală.

Clasicismul muzical se impune prin echilibrul și simetria formelor. **Joseph Haydn** (1732-1809), primul reprezentant al clasicismului vienez, își va încununa vasta sa creație simfonică și instrumentală, cu cele două mari oratorii : *Creațiunea și Anotimpurile*. Cel de-al doilea reprezentant al clasicismului, **W.A.Mozart** (1756-1791) realizează pagini vocal-simfonice de o deosebită măiestrie și forță emoțională. În *Requiem*, care este ultima sa lucrare, (rămasă neterminată și care a fost completată și definitivată de către discipolul său Franz Xaver Süssmeyer), întâlnim trăsături caracteristice lucrărilor de maturitate ale compozitorului, fiind prezente aspecte polifonice pregnante : polifonia liberă, imitații în canon, fugi de mici proporții sau de mari dimensiuni.

Ultimul reprezentant al clasicismului vienez, **Ludwig van Beethoven** (1770-1827) integrează în modul cel mai strălucit muzica corală în domeniul simfoniei, introducând pentru prima dată corul, alături de soliști și orchestră în *Simfonia a IX-a* și în *Fantezia pentru pian, cor și orchestră, în do major*. O altă lucrare monumentală, vocal-simfonică este *Missa Solemnis*.

Reprezentanții **romantismului muzical** vor acorda corului o importanță deosebită. De fapt, acest aspect va determina o stimulare a activității corale, în special în țările germanice, unde încep să-și desfășoare activitatea numeroase formații corale cu numele de *Liedertafeln*.

Franz Schubert (1797-1828) este unul dintre compozitorii care și-a adus aportul la îmbogățirea repertoriului coral, creația sa corală fiind de o mare diversitate, contribuind astfel la apariția unei noi mișcări corale care purta numele în mod semnificativ, de *Schubertbund* (reuniuni corale schubertiene).

Hector Berlioz (1803-1869), compozitor francez, se înscrie printre figurile marcante ale muzicii romantice europene, anunțând prin creația sa, înnoirile secolului XX. Nonconformismul lui notoriu duce la descoperirea unor mijloace noi în domeniul orchestrației (în care locul principal îl ocupă timbrul), înclinația spre modalism (care se evidențiază în tratarea armonică), concepția originală asupra tratării contrapunctice. *Recviemul*, pentru tenor, cor și orchestră, reprezintă una din marile pagini reprezentative ale genului, pentru secolul al XIX-lea, fiind un precursor al stereofoniei moderne, prin modul de așezare a instrumentelor de alamă, la prima execuție în public. Preferința sa spre genuri monumentale a condus la crearea *Simfoniei « Romeo și Julieta »* pentru soliști, cor și orchestră și a oratoriului *Copilăria lui Christ*

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) înscrie pagini corale de o deosebită măiestrie în oratoriile sale *Paulus* și *Elias*, care s-au bucurat de un deosebit succes în Anglia, compozitorul fiind considerat de către englezi, compozitor național, ca și preclasicul G.F.Händel.

Pentru **Giuseppe Verdi** (1813-1901), corul reprezintă în monumentală sa creația de operă, un personaj colectiv, de o mare forță emoțională. Corul sclavilor ebrei din opera *Nabucodonosor* a devenit pentru italieni, un adevărat simbol național. Corul briganzilor din *Ernani*, corul țiganilor din *Trubadurul*, corurile din *Traviata*, *Otello*, exprimă o gamă diversificată de stări, de la expresivitate, la vigoare. În afară de operă, Giuseppe Verdi își îndreaptă atenția înspre muzica vocal-simfonică, înscriind pagini de mare valoare în lucrări de maturitate cum ar fi *Recviemul* (1874) și *Piese sacre*.

Richard Wagner (1813-1883) aduce înnoiri spectaculoase ale limbajului muzical, prin folosirea disonanțelor nerezolvate, prin maniera originală de tratare a vocilor, prin prezența în discursul

muzical a unor fraze de largă respirație, prin folosirea contrastelor, deschizând astfel drumul spre muzica atonală.

Compozitorul austriac **Anton Bruckner** (1824-1896) se înscrie în perioada postromantismului, natura sa de organist regăsindu-se în cultivarea formelor ample, fiind un maestru al dezvoltărilor și un precursor al orchestrației moderne. Creația sa cuprinde lucrări vocal-simfonice : *Recviemul în re minor*, *Te Deum în Do major*, Psalmi (*Psalmul 150*), patru *graduale* (*Locus Iste*, *Virga jesse*, *Ecce sacerdos*, cu alămuri, *Vexilla regis*), *poemul Helgoland* pentru cor bărbătesc și orchestră mare, coruri cu acompaniament instrumental, coruri a cappella. Și în muzica sa corală se impune aceeași viziune de organist, care este o trăsătură dominantă a întregii sale creații.

Johannes Brahms (1833-1897) continuă tradiția beethoveniană, fiind considerat unul dintre ultimii romantici. Muzica sa corală, ca și întreaga sa creație, se caracterizează printr-un echilibru al formelor în care predomină profunzimea concepției . În *Recviemul german* scris în memoria mamei sale, compozitorul renunță la folosirea tradițională a textului în limba latină, folosind limba germană. Brahms a fost un dirijor de cor renumit, a activat la mai multe coruri, scriind numeroase lucrări corale, printre care se numără și ciclul de *Valsuri*.

Școlile naționale apărute în sec. al XIX-lea, impun și în muzica corală influențe ale muzicii populare, abordându-se tratarea modală, care aduce o notă de originalitate. În cadrul **Școlii naționale ruse** se evidențiază în mod deosebit creațiile corale ale compozitorilor : Mihail Ivanovici Glinka (1804-1857), Nicolai Rimski-Korsakov (1844-1908) .

Bedrich Smetana (1824-1884) este reprezentantul **Școlii naționale cehe** care realizează în creația sa o sinteză între neoromantism și individualismul cultural care aduce o notă de inedit și prospețime. Întâlnim astfel, momente corale inspirate din vigoarea folclorului ceh, caracterizate prin suplețe melodică și o ritmică ce-și are rădăcinile în polcile și dansurile boemiene, atât în opera sa reprezentativă *Mireasa vândută*, cât și în piesele sale corale, în special, cele *zece cicluri de coruri pentru voci bărbățești* .

Antonin Dvořák (1841-1904) este un alt reprezentant al Școlii naționale cehe, care se inspiră din folclorul național, punând accent pe latura lirică. A abordat muzica corală, scriind **coruri a cappella și muzică vocal-simfonică** : *Stabat Mater*, *Recviem*, *Missa in D*. *Stabat mater* a fost scrisă în anul 1877, în memoria celor trei copii ai săi. Lucrările sale vocal- simfonice sunt foarte rar cântate în sălile de concert, fiind concepute pe dimensiuni mari.

Compozitorul rus **Serghei Taneev** (1856-1915) este creatorul unui stil contrapunctic specific rus. Corurile a cappella, cantatele: *Sfântul Ioan Damaschinul* (după un poem de Tolstoi), *După lectura unui psalm* se caracterizează printr-o scriitură muzicală contrapunctică.

Igor Stravinski (1882-1971) compozitor de origine rusă, naturalizat în Franța și stabilit apoi în S.U.A., supranumit compozitorul „cameleon”, a îmbrățișat toate curente muzicale din perioada în care a trăit. Opera –oratoriu *Oedipus Rex* este scrisă într-o formă mai restrânsă, inspirată de tragedia lui Sofocle, într-un stil neoclasic. *Simfonia Psalmilor* se înscrie tot în perioada neoclasică, fiind concepută ca o operă corală în care polifonia culminează cu fuga la patru voci pentru coruri și orchestră, din partea a II-a. Compozitorul folosește elemente de psalmodie, într-un ambitus melodic redus, în spiritul muzicii gregoriene, moduri bisericești, textul fiind în limba latină. *Misa* se înscrie într-un stil ce amintește de Machault, având și elemente de inspirație bizantină de tip responsorial, reliefate în tratarea dialogului solo- cor. În *Cantata* după poeme anonime din sec. al. XV-lea și al XVI-lea compozitorul apelează la tehnica serială. Lucrarea vocal-simfonică *Threni* pentru șase soliști, cor și orchestră are o tematică religioasă pe textul „Lamentațiilor lui Ieremia”, și folosește ca material seria dodecafonică. În *Requiem Canticles* Stravinski folosește o serie muzicală inspirată din muzica bască. Compozitorul a abordat și miniatura corală scriind ciclul de *Patru coruri a cappella* pentru voci feminine.

În muzica corală a sec. XX, întâlnim diverse orientări în domeniul tratării muzicale. Armonia, vădit influențată de Richard Wagner, va pune accent pe disonanțe nerezolvate, pe paralelisme, impunându-se atonalismul.

Francis Poulenc (1899-1963) este considerat unul din cei mari compozitori francezi din prima jumătate a secolului XX., care împreună cu compozitorii Lucien Durey, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre și George Auric a alcătuit gruparea cunoscută sub numele de *Les six*, cu scopul de a imprima în muzica modernă franceză, un specific național. Poulenc a scris *Patru Motete pentru un timp de penitență*, pentru cor mixt a cappella. Urmează *Litaniile Fecioarei negre și Liturghia în Sol major* pentru coruri a cappella, cantatele profane inspirată de poetul Paul Eluard : *Figură omenească* și *O seară cu zăpadă*. Creațiile sale se caracterizează printr-un modalism liber, spontan, îmbrăcat în haina unei scriituri transparente care conduc la crearea unui limbaj personal.

În muzica religioasă rusă se remarcă stilul armonic monumental impus de **Serghei Rahmaninov** (1873-1943). A compus două monumentale cicluri ale *Liturghiei Sfântului Ioan Crisostomul* și *Vecernii* pentru soliști și cor a cappella.

Béla Bartók (1881-1945), compozitor maghiar și etnomuzicolog, reprezintă una dintre personalitățile marcante ale sec.XX, ce se inspiră din folclor, abordând cu precădere scriitura modală, universul său componistic trăgându-și seva nu numai din folclorul maghiar, ci și din folclorul întregului bazin mediteranian oriental. În *Cantata profană* pentru soliști, cor și orchestră, compozitorul apelează la colindele românești.

Un alt compozitor ungar, **Zoltán Kodály** (1882-1967) a acordat o importanță deosebită muzicii corale, scriind aproximativ 1500 de piese corale, în care îmbină tehnica polifonică palestriniană cu inspirația melodică și ritmică a cântecului popular maghiar, dintre care putem aminti : cinci *Tantum ergo*, *Zece melodii*, patru caiete *Bicinia Hungarica*, *Biblie de cânt* pentru cor de copii, *Tablourile Mamei*, pentru cor mixt a cappella, *Cântecele din Karad*, la care se adaugă lucrări ample : *Psalmus Hungaricus* care este o lucrare monumentală pentru cor și orgă , urmând apoi *Te Deum*, *Missa brevis*, *Psalmul Genevei nr. 114*.

Paul Hindemith (1895-1963), compozitor german, scrie muzică corală cu caracter didactic, denumite de către contemporani *Gebrauchsmusiken* (Muzici utilitare) destinate deopotrivă copiilor

și adulților. Compozitorul a fost preocupat de ideea de reînnoire a relației dintre muzică și public (considerată ca fiind necesară după atonalismul impus de Schönberg). A compus și lucrări vocal-simfonice : *Recviem* și *Apparebit repentina dies*

Luigi Dallapiccola (1904-1975), compozitor italian, poate fi considerat un compozitor prin excelență „vocal”, majoritatea creațiilor sale fiind destinate vocii umane: opere solistice, cor, opere propriu-zise. Prima sa lucrare a fost dedicată pentru cor și solist, pe texte extrase din *Kalevala* (epopee finlandeză), urmând apoi *Vara-cor* a cappella pe versuri de Alcée. Cele *Șase coruri* pe versuri de Michellangelo Buonarotti, se caracterizează printr-un stil neomodal, exprimat printr-o frază concisă în care predomină cromatisme. Compozitorul va fi influențat de dodecafonism în oratoriul *Iov*, combinând intervalele disonante (secunde, septime, none, cu intervale consonante. Dallapiccola impune prin creația sa o tehnică și un rafinament al exprimării corale în muzica sec. XX..

György Ligeti (1923), compozitor de origine maghiară, a abordat mai multe stiluri, fiind influențat de Bartók, de Berg. Muzica corală ocupă un loc important în creația sa, de la lucrări monumentale ca „*Recviem*” pentru soprană, mezzo-soprană, două coruri mixte la cinci voci și orchestră, la miniaturi vocal-simfonice: *Trei fantezii* pentru cor mixt la șaisprezece voci (după Hölderlin), *Studii ungare I, II, III*, pentru cor a cappella.

Pentru compozitorul italian **Luigi Nono** (1924-1990) corul reprezintă un grup de individualități care se manifestă într-o coeziune unitară, în funcție de experiența trăită în colectivul sudat ca un tot unitar. Compozitorul apelează la tehnica serială, *Victoria de la Guernica* este o lucrare pentru cor și orchestră, inspirată de poemul lui Paul Eluard. *Il canto sospeso*, pentru cor și orchestră, este o lucrare creată pe fragmente autentice ale unor scrisori aparținând unor prizonieri condamnați la moarte. *La terra e la Campagna* este inspirată de poemele lui Cesare Pavese, iar *Cori di Didone*, pentru cor și percuție, are la bază poeme aparținând lui Ungaretti.

Krzysztof Penderecki (1933), compozitor polonez, reprezentant al școlii moderne de compoziție, a compus „*Stabat Mater*” pentru trei coruri de câte șaisprezece voci a cappella, lucrare

la Orchestra simfonică din Vancouver-Canada, precum și numeroase colaborări cu alte orchestre renumite ale lumii. Palmaresul colaborărilor sale internaționale este impresionant. Comissiona nu a avut preferințe repertoriale, abordând astfel lucrări începând de la clasici, până la compozitorii sec. al XX-lea, folosind o gestică simplă, care exprimă o mare forță de interiorizare, subliniind particularitățile timbrale, într-o comunicare cu publicul cu totul specială.

Zubin Mehta (1936), dirijor de origine indiană, înzestrat cu acea „forță hipnotică” de a transmite orchestrei intențiile sale, consideră că muzica trebuie „simțită cu creierul, cu inima, cu sângele”. (Iosif Sava-1001 audiții, pg.178) Renumitul dirijor a efectuat numeroase turnee în marile centre muzicale ale lumii, având predilecție pentru muzica contemporană.

EVOLUȚIA ARTEI DIRIJORALE CORALE ROMÂNEȘTI

Pentru un dirijor de cor este foarte important să cunoască drumul parcurs de către înaintași, arta corală, ca și arta muzicală în general, bazându-se pe practica și studiile teoretice ale unor muzicieni împătimiți, care au transmis urmașilor știința lor, dobândită prin multă trudă. Am încercat să prezint o evoluție a artei corale românești, fără pretenția de a fi cuprins toate datele, pentru a putea pune în evidență tabloul general al muzicii corale profesionale și amatoare.

În legătură cu evoluția artei dirijorale corale românești, nu putem să ignorăm rolul deosebit pe care l-au avut înaintașii muzicii corale. În studierea istoricului activității corale, este foarte dificil a separa muzica corală amatoare de cea profesionistă. Dirijorii cei mai valoroși au fost în cea mai mare parte dirijorii-compozitori. Aceștia au desfășurat o intensă activitate la corurile de amatori, încercând apoi să pună bazele unor formații profesionale, care de cele mai multe ori, au avut nucleul în corurile de amatori. Am încercat să fac și un scurt istoric al formațiilor care au funcționat fără întrerupere de la înființare și până în prezent, evidențiind activitatea dirijorilor care au transmis ștafeta artei corale până în zilele noastre.

Un rol deosebit de important în dezvoltarea muzicii corale, l-a avut muzica religioasă care-și are începuturile în Evul Mediu, când muzica religioasă de tradiție bizantină coexistă alături de muzica gregoriană și muzica populară.

Una dintre primele semnalări ale evoluției în public a unui cor românesc, apare în anul 1790, în „*Courier de Moldaviae*”, nr. 1. Iași, din 18 februarie, cu ocazia vizitei prințului Potemchin la Iași, în cinstea căruia s-a dat un mare bal, intrarea prințului în sala plină de invitați moldoveni și ruși, fiind întâmpinată de „un cor concertant” care a cântat o piesă a compozitorului italian Giuseppe Sarti. Se pare că acest cor era constituit din ofițeri și soțiile acestora..

În anul 1810, la Lugoj, în Banat, ia naștere una din cele mai vechi formații corale, atestată documentar.

Tot printre primele menționări ale activității corale, întâlnim în anul 1831, la Iași, (fiind consemnată în ziarul „*Albina Românească*”), și anume existența *Corului Gimnaziei Vasiliene*. În 1840 ia ființă vestitul *cor din Chizătău* sub conducerea preotului *Trifu Sepețianu*.

Un moment deosebit de important pentru dezvoltarea muzicii corale religioase, l-a constituit decretul din 1863, dat de Alexandru Ioan Cuza, prin care s-a oficializat cultul religios numai în limba română. Primul cor din Principatele Române care a introdus cântarea armonică în biserică, a fost *Horul Cântăreților Ștabului Oștirii*, constituit din tineri ostași, înființat de arhimandritul Visarion (de origine rus), și care avea în repertoriu muzică religioasă adecvată oficiului religios.

În anul 1868, ia ființă *Corul din Orăștie*, formație de prestigiu, sub conducerea profesorului *Ioan Bena*, tatăl compozitorului *Augustin Bena*. Au urmat apoi, ca dirijori, *Ion Branga* (elev al lui *Gh. Dima*) și *Ion Popa*.

Corul mic al Mitropoliei din Iași, a fost înființat în anul 1844 de către *A.Petrino*. Au continuat apoi, *Gh.Burada*, *Gh. Dima* (în perioada când a fost profesor suplinitor de teorie la Conservatorul din Iași), *Petru Sfețescu*.. În 1876 îl întâlnim ca dirijor pe *Gavriil Musicescu*.

Gavriil Musicescu, (1847 –1903) dirijor al Corului Mitropolitan și profesor și director al Conservatorului din Iași a fost printre primii muzicieni care s-au impus în arta dirijorală corală românească. Corala sa, printr-o activitate concertistică foarte susținută, avea să constituie „începutul mișcării corale în Țările Românești”(Doru Popovici- Costin Miereanu, *Începuturile muzicii culte românești*,pg.53). Repertoriul corului depășea cadrul strict bisericesc, cuprinzând o paletă repertorială deosebit de variată, pornind de la muzica polifonică a Renașterii, la piese clasice și romantice. Sub îndrumarea sa, s-au format dirijori și compozitori de seamă ca Ion Vidu și Timotei Popovici. Activitatea sa muzicală a avut și recunoaștere internațională, primind distincții de la Împăratul și regele Austro-Ungariei, Împăratul Rusiei și regele Serbiei

Gheorghe Dima (1847-1925) a desfășurat o activitate intensă ca dirijor al *Reuniunii române de Gimnastică și Cântări* din Brașov, dirijor și director muzical al *Reuniunii Române de Muzică* din Sibiu, dirijor al corului *Männergesang Verein*, profesor de dirijat coral la Conservatorul din Cluj. Presa vremii consemna prestațiile deosebite descriindu-l astfel: „conducător harnic ce poate face minuni cu puteri și mijloace mai puțin calificate de a produce astfel de rezultate. Preciziunea cu care s-au executat trecerile din forte în piano, acuratețea exprimării tonurilor, chiar de cele mai fine nuanțe, conlucrarea armonică a tuturor părților pentru un tot frumos...părțile pentru tot și totul pentru părți-iată ideea generală a frumosului încorporată în producțiile ale acestui cor.”(Telegraful Român, apud Doru Popovici-Costin Miereanu)

Iacob Mureșianu (1857-1917), absolvent al Conservatorului din Leipzig, a fost dirijor la *Reuniunea de Cântări și Muzică*, și al corului *Sfântul Nicolae* din Șcheii Brașovului. A fost animator al mișcării corale din Blaj, ca profesor la Academia Teologică, la Liceul de Băieți, la Liceul de Fete, la Școala Normală, dirijor al Corului Meseriașilor din Blaj.

Nicolae Oancea (1893-1974) discipol al lui D.G. Kiriace, a fost preocupat de dirijatul coral, fiind dirijor al *Reuniunii Române de Muzică „Gheorghe Dima”* din Sibiu, fondator și dirijor al *Corului Învățătorilor din București*, (1932-1948), maestru de cor al *Teatrului de Operetă din București* (1952-1958).

Atestarea documentară a corului din Lugoj este din anul 1840, activitatea din primii ani limitându-se la obligațiile serviciului de cult. Din anul 1869 figurează cu numele de *Reuniunea română de cântări și muzică*. Primii dirijori au fost **Anton Bürger** (1860-1869) și **Iosif Czegka** (1868-1888). Din 1889 îl întâlnim ca dirijor pe **Ion Vidu**, care datorită pregătirii muzicale și talentului deosebit, conduce corala pe un drum presărat de succese. Vidu va dirija *Reuniunea* până în anul 1927, reușind s-o impună ca una dintre cele mai renumite formații ale vremii, abordând cu precădere un repertoriu național de inspirație folclorică. **Ion Vidu** (1863-1931), dirijor al Reuniunii Române de Cântări și Muzică din Lugoj, a fost un adevărat animator al vieții muzicale corale și inițiatorul unor cursuri de perfecționare pentru dirijorii de coruri din Banat. Vidu era preocupat de aspectele interpretării corale: „Este cea mai mare satisfacție pentru autor, atunci când piesa lui este executată în mod cinstit și ca să poată fi cinstit cântată, se cere de la executant să se avânte cu inteligența sa până la intențiile autorului”. (Viorel Cosma, *Ion Vidu*, pg.58)

După **Ion Vidu**, corala a fost condusă de dirijorii **Ion Velceanu** și **Filaret Barbu**. În anul 1932, **Filaret Barbu** schimbă numele corului, denumindu-l în memoria marelui dirijor, *Ion Vidu*. După 1940, corul a fost condus de profesorul **Dumitrie Stan**. În prezent, corul *Ion Vidu* are o evoluție demnă de înaintașii săi, fiind condus de dirijorul **Remus Tașcău**. Formația impresionează prin tehnică vocală, prin acordaj, omogenizare

Corul bărbătesc „Armonia” din Brăila a fost înființat în anul 1871, primul dirijor fiind **Constantin Bărcănescu**. Corul a avut o evoluție deosebită sub conducerea aceluia „triumvirat” dirijoral: **Petrișor Beșchea**, **Nicu Lucian Șoancă**, **Andrei Heintz**, toți fiind discipolii profesorului **Ivanov**.

În domeniul artei dirijorale corale din România, **D.G.Kiriac** (1866-1928) este unul dintre promotorii de seamă. Activitatea sa de dirijor a început la Capela română din Paris, la întoarcerea în țară punând bazele Societății corale *Carmen* (1901-1928), fiind în același timp și dirijor al corului Sf.Spiridon-Nou și corul bisericii Domnița Bălașa. Ca dirijor, **Kiriac** avea o gestică simplă: „Sobru, măsurat, fără gesturi prea mari, concentrat asupra esenței artistice a muzicii

ce executa, cinstit, scrupulos, atât față de opera ce interpreta, cât și față de publicul în a cărui slujbă se considera chemat, el pleca în realizările sale corale de la ideea conținutului piesei puse în studiu,...ierarhiza cu atenție importanța factorilor formei, scoțând în relief ceea ce putea contribui la un raport artistic cât mai strâns al coriștilor și ascultătorilor cu opera de artă. Impresiona în primul rând în interpretările sale, echilibrul vocilor, coeziunea lor și unitatea ansamblului...Nu abuza niciodată de mijloace dinamice și agogice; nici nu avea în repertoriu piese în care ar fi pretins astfel de exerciții. Iar când recurgea la ele, ca de pildă, la *Ecoul de Orlando Lassus*, urmărea mai degrabă scopul instructiv de a merge la originea dinamicii-contrastul dintre sunet și ecoul lui de a deschide urechile ascultătorilor asupra acestui factor expresiv, decât să obțină efecte de public.”(George Breazul-D.G. Kiriac,pg 58) Corala *Carmen* a devenit o adevărată „școală” de alfabetizare muzicală pentru amatorii-începători, iar pentru cei avizați, un adevărat centru de perfecționare și chiar o școală de compoziție. Am avut prilejul să cunosc pe unul din membrii coralei *Carmen*, medicul generalist Constantin Giurescu, (care a devenit ulterior unul dintre coriștii de bază ai corului *Vox Maris*) un foarte bun solfegist, care declara că s-a format încă de la vârsta adolescenței la școala lui D.G. Kiriac. În cadrul coralei se formau profesorii de muzică, tinerii dirijori, și compozitori ca: Gheorghe Cucu, Vasile Popovici, Achim Stoia, Ioan D. Chirescu.

D.G.Kiriac a condus catedra de dirijat coral din cadrul Conservatorului, dar „adevărata catedră de pe care Kiriac propaga înalta pedagogie a muzicii românești nu ni se pare a fi fost cea de la Conservator, de la care- închis în rigiditatea așa numitei teorii a elementelor muzicii, a gamelor, intervalelor și a măsurilor apusene, fixate în manualul Danhauser-nu se abătea, ci aici, în plin mediu social.”(G.Breazul-D.G.Kiriac, pg.62).

Gheorghe Cucu (1882-1934), discipol al lui D.G. Kiriac, și-a început încă din adolescență activitatea de dirijor, și anume aceea de dirijor de cor bisericesc, pe care a desfășurat-o neîntrerupt până la sfârșitul vieții. Pentru Cucu, corul reprezenta un instrument, pe care-l experimenta în procesul creerii și interpretării propriilor sale creații corale. A fost mai întâi dirijor la *Seminarul Nifon*, a colaborat

cu renumita corală *Carmen*, (1899- 1928), dar formația la care a activat cel mai mult, a fost *corul Patriarhiei*. Deși îl aprecia pe Cucu, atât ca dirijor și în calitate de compozitor, Kiriac, influențat de anumite cercuri, l-a preferat pe Ioan D. Chirescu ca urmaș al său la pupitrul corului *Carmen*.

Marcel Botez (1883-1954), discipol al lui D.G.Kiriac, a fost dirijor și fondator al Societății Corale „*Cântarea României*” din București (1919-1947) și dirijor al Societății corale armene „*Komitas*” din București (1930-1939). A fost recunoscut ca un dirijor exigent, de înalt profesionalism.

Constantin Baci (1885-1959) a fost dirijor la *Societatea Corală Doina din Vaslui* (1914-1915) și la *Corul Reuniunii Femeilor Române din Iași* (1922-1929, 1933-1939).

Mihail Bîrcă (1888-1973), a activat mai întâi la Chișinău, ca profesor la Școala Normală de Fete „*Florica Niță*”, manifestându-se în această calitate ca un reputat creator și dirijor de muzică corală. Pe lângă corul de fete, care activa permanent, Mihail Bîrcă își extindea această activitate, realizând un cor mixt de înaltă calitate, în combinație cu vocile bărbătești de la Școala Normală de Băieți „*Mihai Viteazul*”. În orașul Chișinău, unde activitatea corală în licee era un punct de referință, disputa permanentă între două mari personalități ale muzicii corale românești, pe de o parte profesorul și compozitorul diacon Alexandru Cristea de la Liceul Eparhial de fete, care realiza un cor mixt de excepție în combinație cu elevii de la Seminarul Teologic, și pe de altă parte, profesorul și compozitorul Mihail Bîrcă, constituia deliciul vremii. Refugiindu-se din Basarabia, Mihail Bîrcă s-a stabilit la Craiova, fiind prim-dirijor al Ansamblului „*Nicolae Bălcescu*”, între anii 1955-1966.

Ioan D. Chirescu (1889-1980) a desfășurat o prodigioasă activitate dirijorală, debutând ca dirijor la inaugurarea *Fundației Carol I* din București, dirijor la *Biserica Enei*, la *Biserica Visarion*, și „*Cuibul de barză*”-București, dirijor la *Capela Ortodoxă Română* din Paris. Este un continuator al tradiției preluate de la D.G. Kiriac și va fi desemnat de către acesta ca succesor al său la societatea corală *Carmen*, unde va fi dirijor din 1928 până la desființarea acesteia în anul 1950. Ca director și dirijor la *Biserica Domnița Bălașa* (1928-1976), a contribuit la dezvoltarea muzicii bisericești.

Nicolae Oancea (1983-1974), a activat ca dirijor la mari ansambluri corale: *Reuniunea Română de Cântări* din Sibiu, fiind și fondatorul *Corului Învățăământului* din București.

Nicolae Lungu elev al lui D. G. Kiriac, a fost fondatorul *Societății Corale „România”* (1936-1948) din București, și dirijor al *Corului Patriarhiei Române* din București. A avut un rol foarte important ca profesor și dirijor la Facultatea de Teologie, prin promovarea muzicii corale, dar în primul rând prin formarea unor dirijori care devenind preoți, au avut un rol covârșitor în înființarea și funcționarea corurilor sătești.

Filaret Barbu (1903-1984) discipol al lui Ion Vidu, a fost dirijor la *Reuniunea de Muzică și Cântări din Lugoj*, la *Schubertbund* din Lugoj, la *Corul Municipal* și la *Corul Lyra-C.F.R.*, Lugoj.

Dumitru D. Botez (1905-1988) a debutat ca dirijor la corul Radio în 1945. Între anii 1945-1950 a fost dirijorul *Corului Radiodifuziunii Române*, iar din 1953-1969 a condus *Corul Filarmonicii „George Enescu”* din București. D. D. Botez a pus bazele Corului Filarmonicii împreună cu Ștefan Mureșeanu. În perioada 1967-1974 a dirijat *Corul Sindicatelor* din București. D.D.Botez a făcut parte din jurii la concursurile naționale și internaționale.

Ștefan Mureșeanu a dirijat *Corala Municipiului București* (înființată de Mihail Vulpescu), care colabora în concertele simfonice cu Filarmonica „George Enescu” și care mai târziu va constitui împreună cu un grup de studenți, nucleul *Corului Filarmonicii* dirijat de Ștefan Mureșeanu și Dumitru D.Botez.

Vasile Pântea a fost succesorul lui Dumitru D. Botez la conducerea Corului Filarmonicii „George Enescu”, după care au mai activat dirijorii Ion Bica, Silvia Secrieru.

Corul Ansamblului Armatei și-a susținut primul concert în 1947, popularizând cântece ostășești și folclorice, repertoriul fiind diversificat prin includerea unor lucrări din repertoriul universal și național. Primul dirijor a fost Dinu Stelian, căruia i-au urmat Ion Șerfezi, Ion Vanica, Gheorghe Popescu și Ion Golcea.

Corul Radio, ale cărei baze au fost puse de Ion Croitoru, a atins apogeul său ca număr (120 de persoane) și ca performanță

muzicală sub bagheta reputatului dirijor Dumitru D.Botez. La plecarea silită a dirijorului D.D.Botez, Corul Radio și-a continuat activitatea având în frunte trei dirijori proveniți din rândul coriștilor: Ion Vanica, Mircea Bădulescu și Teodor Carțiș. În acest timp, în paralel cu corul mare al Radiodifuziunii, Gheorghe Danga a pus bazele *Corului Studio*, care după o scurtă perioadă de funcționare a fuzionat cu corul mare. Astfel Gheorghe Danga a devenit unicul dirijor al unicului *Cor Radio*, până la moartea prematură a sa. A urmat o perioadă în care s-au perindat mai mulți dirijori, printre care: Emanoil Elenescu, Petrovici, Nicolae Vicleanu. apoi Alexandru Șumschi, Carol Litvin (1932) secondat de Aurel Grigoraș, care a devenit ulterior dirijorul titular al formației. În prezent, dirijorul *Corului Radio* este Dan Mihai Goia.

Gheorghe Danga (1905-1959) a a desfășurat o bogată activitate ca dirijor la numeroase coruri: *Societatea Corală bărbătească „Zori de zi”* din București, *Societatea Corală mixtă „Liga Petroliștilor* din Câmpina, *Societatea Corală bărbătească „Valea Prahovei”* din Câmpina, dirijor la *Corul I.O.R.-București*, la numeroase coruri de amatori din București, și la *Corul Radio* din București (1949-1959). Gheorghe Danga a condus cenaclul dirijorilor din București între anii 1945-1953.

Primul dirijor al Filarmonicii din Timișoara a fost Nicolae Ursu (1905-1969), după care au funcționat Mircea Hoinic și Ion Românu.

În 1951, Mircea Hoinic cu prilejul primului concert al unui ansamblu la Timișoara, a constituit nucleul primului cor profesionist ce avea să devină Corul Filarmonicii din Timișoara..

Ion Românu s-a format ca dirijor la *Corul Combinatului Siderurgic* de la Reșița. Între 1955-1970, a funcționat ca dirijor al *Corului Filarmonicii* din Timișoara. Pentru Ion Românu, corul reprezenta cel mai eficient mijloc de educație muzicală. După Ion Românu, a urmat la pupitrul Filarmonicii din Timișoara Diodor Nicoară și Ioachim Pele.

Dacă la Corul Radio a existat o fluctuație foarte mare de dirijori, în aceeași perioadă la Corul Operei Române din București remarcăm prezența doar a doi dirijori: Gheorghe Kulibin și Stelian Olariu (care dirijează și în prezent).

George Pascu a dirijat Corul Mitropolitan de la Iași și a fost primul dirijor al *Corului Filarmonicii „Gavriil Musicescu”*-Iași (1953--1959). Din anul 1959, a preluat conducerea corului Filarmonicii ieșene, Ion Pavalache. În prezent la pupitrul corului se află dirijorul Doru Morariu.

Constantin Palade (1915-1974) a înființat corul Ansamblului „Rapsodia Română” din București (care se afla sub conducerea lui Sergiu Comissiona). Din acest cor au apărut mai târziu marii soliști de operă: Mariana Stoica, Nicolae Herlea, Traian Uilecan, Prisăcaru, Dan Iordăchescu. La acest cor a funcționat ca dirijor George Deriețeanu. După Constantin Palade au urmat la conducerea corului ansamblului Nicolae Ciobanu și Anatol Goreaiev-Soroceanu.

Ion Vanica a pus bazele *Corului de Copii-Radio* în anul 1946. Au urmat dirijorii Elena Vică, Theodor Carțiș, Nicolae Vicleanu, în prezent fiind condus de Elena Văcărescu-Necula și Voicu Popescu. *Corul de Copii-Radio* își păstrează același renume național și internațional, excelând prin acuratețea glasurilor cristaline și calitatea interpretării, printr-o tehnică vocală deosebită și printr-un program muzical foarte variat, calități ce s-au păstrat, transmițându-se ca o ștafetă de la un dirijor la altul.

În anul 1955 s-a înființat *Corală Mixtă a ansamblului „Ciocârlia”* al M.A.I. sub îndrumarea lui Victor Giuleanu și a maestrilor de canto Dimitrie Cutavas și Octav Cristescu. Nicolae Vicleanu susține înafara programului de spectacol, concerte corale a cappella, cu un repertoriu variat, în care punctul central îl constituia muzica corală contemporană. Corul a susținut concerte în numeroase orașe ale țării, și a participat împreună cu Orchestra Cinematografiei dirijată de Mircea Cristescu, la prima audiție a Simfoniei a III-a de George Enescu (dirijorul corului fiind Coropciuc).

Tudor Jarda (1922) a condus un cor mixt în comuna Leșu din județul Cluj. Se poate spune că activitatea din Leșu, a generat întreaga sa creație corală de mai târziu. Un aspect cu totul inedit, l-a constituit faptul că lucrările sale corale destinate corului din Leșu, erau aranjate cu acompaniament de fluierași. (Fluierașii erau aranjați pe voci, ca și coriștii.)

Dirijorul clujean Dorin Pop (1917-1985) a înființat în anul 1955 Corala „*Cappella Transilvanica*”, sub egida Uniunii Compozitorilor, din 1959 trecând în cadrul Conservatorului Gheorghe Dima, fiind alcătuită din studenți și absolvenți ai Conservatorului din Cluj. Corala a obținut premii la concursurile internaționale de la Arezzo-Italia, la Spittal und Drau-Austria și a participat la Festivaluri în Danemarca, Polonia, Anglia, S.U.A., Germania, Bulgaria. Dorin Pop a fost dirijorul *Corului Filarmonicii* din Cluj, succesorul său fiind Florentin Mihăiescu.

Constantin Râpă a înființat la Cluj corul *Antifonia*, în cadrul Conservatorului „Gheorghe Dima”, cor care abordează cu o adevărată seriozitate profesională o literatură corală variată, promovând muzica corală contemporană. Deasemenea, în repertoriul formației sunt prezente lucrări aparținând școlii de compoziție clujene reprezentate de compozitorii: Sigismund Toduță, Tudor Jarda, Dan Voiculescu, Hans Peter Türk, Constantin Râpă. Corala Antifonia a participat la numeroase competiții internaționale (Austria, Olanda)

Corul Operei Române din București a fost fondat de către Gheorghe Kulibin. Începând din anul 1962, a preluat conducerea ca maestru de cor Stelian Olariu, format sub îndrumarea lui Sabin Drăgoi, Nicolae Ursu (la Timișoara), D.D.Botez (București). În anul 1952 devine dirijor al Palatului Copiilor, în 1955 pune bazele *Corului Casei Studenților*.

Primul dirijor al *Corului Teatrului de Operetă* din București a fost Roșianu, urmând o fluctuație de dirijori care au funcționat perioade scurte, printre care amintim pe Aurel Grigoraș (plecat ulterior la Corul Radio), și Costel Rădulescu (venit de la Corul Ansamblului de profesioniști C.F.R., condus de Mircea Chiriac). După o scurtă perioadă de funcționare ca dirijor al corului, Costel Rădulescu a devenit dirijorul Orchestrei teatrului de Operetă.

Marin Constantin a desfășurat o activitate dirijorală de excepție care a constituit un model, determinând o adevărată mișcare corală. În anul 1949 a pus bazele *Corului Universității* din București, formație ce avea să ocupe un loc important în viața corală studențească, conducerea fiind apoi preluată de Nicolae Ciobanu, Voicu Enăchescu și Ligia Balica. În 1951, Marin Constantin va fi

dirijor la *Corul Tineretului*, preluat apoi de către Petre Crăciun și Voicu Enăchescu. În anul 1958, Marin Constantin a fondat *Corală Gheorghe Cucu*, din care vor fi selecționați viitorii madrigaliști bărbați, la care se vor adăuga vocile de femei pregătite în Corul de Copii Radio. În anul 1964 ia ființă corul *Madrigal* (care în anul 1968 va fi oficializat ca fiind corul profesionist al Conservatorului.) Corul s-a impus în viața de concert atât pe plan național cât și pe plan internațional, fiind considerat unul dintre cele mai prestigioase ansambluri, abordând un repertoriu divers, începând de la muzica Renașterii, până la cele mai pretențioase lucrări din muzica contemporană și universală.

Dirijorul Gheorghe Oprea a înființat în anul 1969 corul *Freamătul*, al Conservatorului din București, cor care folosea în timpul interpretării o mișcare scenică impusă. Acest cor își va schimba numele în *Gaudeamus*, afirmându-se în viața concertistică prin precizia intonației și o prospețime a interpretării unui repertoriu variat.

În cadrul Filarmonicii din Arad, dirijorul corului a fost de la înființare Paul Paradenco după el urmând Iovan Miclea, Ioachim Pele.

La Suceava dirijorul de cor Macovei a pus bazele *Ansamblului „Ciprian Porumbescu”*, urmând apoi, Pintilie.

Alexandru Racu a condus *Corul Filarmonicii „Oltenia”* din Craiova, care aluat ființă dintr-un cor de amatori, pe care dirijorul, după mulți ani de pregătire l-a adus la nivel profesionist.

La Sibiu a activat un „trio” de reputați dirijori: Ilie Micu, Cornel Arion, Gheorghe Șoima, care dirijau și în localități din județ: Poiana Sibiului, Săliștea Sibiului.

La Pitești, Emanoil Popescu a înființat în 1956 *Corală Bărbătească „D.G.Kiriac”*, formație laureată a concursurilor naționale și care a efectuat numeroase turnee în străinătate. Repertoriul coralei care are o tradiție de aproape cinci decenii, este vast, iar sonoritatea corului elevată.

Petre Crăciun (1924), reputat dirijor și pedagog, a condus *Corul Ansamblului Tineretului* cu care a efectuat numeroase turnee internaționale. În anul 1990 a fost numit președintele „*Asociației Naționale de Cânt Coral*”, afiliată în 1991 la organismul

internațional „Europa Cantat”. În prezent, președintele Asociației Naționale de Cânt Coral este dirijorul Voicu Enăchescu, care în anul 1972 a înființat corul *Preludiu*.

Boris Cobaslian (1926), discipol al marilor pedagogi Ioan D. Vicol și Dumitru D. Botez, și-a început activitatea dirijorală încă din perioada studenției ca dirijor al mai multor coruri din București, dirijor al *Corului și Orchestrei Simfonice* din Hunedoara (1954-1959), maestru de cor la *Teatrui Liric* din Constanța (1959-1990). A fost fondatorul și dirijorul corului „*Vox Maris*” din Constanța, (1960-1990), cu care a participat la renumite concursuri corale europene, obținând importante premii: Concursul Internațional de Cânt Coral „C.A.Seghizzi”- Gorizia, Italia (1974, 1994), Festivalul de muzică Corală „Hans Eissler”-Leipzig, Germania (1979), Concursul Béla Bartók-Debrecen, Ungaria (1984), Concursul Coral Tolosa-Spania (1985), Festivalul Coral de la Ankara-Turcia (1996). A fost membru în jurii internaționale la Gorizia-Italia (1975, 1976), la Varna-Bulgaria.

Nicolae Ciobanu (1929-1979) a fost un dirijor autodidact între anii 1949 și 1963, și apoi în 1974, a funcționat ca dirijor al *Corului Ansamblului „Rapsodia Română”*. A condus *Corul Universității* între 1950-1974. În 1950 a fost Laureat al Festivalului Mondial al Tineretului de la București.

La Brașov s-au impus în activitatea corală: Nicolae Țurcanu, dirijor al corului studenților, Nicolae Bica, dirijor al coralei „*Gheorghe Dima*” și al corului de copii „*Camerata Infantis*” (între 1970- 1985), Ioan Oarcea, dirijor al corului „*Astra*”, președinte al *Asociației Române de Cânt Coral*, fondată în anul 1995, (care face parte din mișcarea corală internațională „À coeur joie”).

Sabin Păutza (1943) s-a impus în viața corală a anilor 70' cu o corală alcătuită din studenți ai Conservatorului ieșean, *Animosi*. Tot în cadrul Conservatorului din Iași, se va afirma corul *Cantores amicitiae*, dirijat de Nicolae Gâscă, formația abordând un repertoriu în care figurează lucrări de pe toate meridianele lumii, stilul său fiind caracterizat prin puritate timbrală și acuratețea interpretării.

Valentin Cârlig a desfășurat o bogată activitate ca dirijor la mai multe coruri de amatori. Este unul dintre dirijorii autodidacți, medic de profesie, care a înființat în anul 1972 *Corală Facultății de*

Medicină din Craiova, cu care s-a afirmat la competiții naționale și internaționale, obținând numeroase premii.

Ion Săcăleanu s-a remarcat în practica corală, prin îndrumarea corului țărănesc din satul Hideaga și mai ales prin corala *Prietenii Muzicii* din Baia Mare.

Maramureșul este, după cum remarca Doru Popovici, „o patrie a corurilor”. În satul Șomcuța activau în anul 1979 patru coruri țărănești, iar în Satu Lung trei coruri. Erau renumite *corul din Ardușat* (dirijor Valentin Băințan) și *corul din Finteușul Mare*.

Corul *Miorița* din Reșița, dirijat de Doru Morariu a impresionat prin calitatea repertorială și prin sensibilitatea interpretării.

Dumitru Săndulache este dirijorul *corului Pastorală*, înființat în anul 1979, la Focșani, care desfășoară o bogată activitate concertistică, remarcându-se printr-un repertoriu variat, la festivalurile naționale cât și în turneele din afara țării.

La Râmnicu Vâlcea s-a remarcat corul *Eufonia*, condus de dirijorul Mihai Ștefănescu, care a constituit nucleul pentru înființarea corului Filarmonicii.

Dan Mihai Goia, dirijor și compozitor, este discipolul lui Constantin Romașcanu și al lui Marin Constantin în arta dirijatului. A activat la Corul Madrigal, mai întâi în calitate de corist, apoi ca dirijor secund. Din anul 1997 este dirijorul Coralei Bărbățești Ortodoxe *Te Deum Laudamus*, iar din anul 2000 funcționează ca dirijor al *Corului Academic al Radiodifuziunii Române*.

Valentin Gruescu, discipol al profesorului Iovan Miclea, a activat ca dirijor al corului *Juventus Carmen* din București, ca maestru de cor și dirijor de orchestră la Teatrul de Operetă *Ion Dacian* din București, dirijor al corului academic al Filarmonicii George Enescu din București. În prezent este dirijor al *Ioan Christu Danielescu* din Ploiești și dirijor al *Coralei Ortodoxă Române Sf. Andrei* din București.

În Basarabia, acest ținut binecuvântat cu voci deosebite, muzica corală a cunoscut o mare dezvoltare.

Unul dintre renumiții dirijori de cor a fost Mihail Berezovschi (1868-1940), remarcabil compozitor de muzică religioasă, care a studiat la Seminarul din Chișinău, apoi a urmat

Conservatorul din Sankt-Petersburg (1883-1888). Îl întâlnim ca dirijor al mai multor coruri: *Corul Bisericii Române* din Chișinău, *Corul Bisericii Arhiepiscopale* din Chișinău (1890-1938), *Corul Școlii Normale*, *Corul Liceului Eparhial* din Chișinău. În cadrul *Corului Catedralei* din Chișinău, s-au format cîntărețe de renume, ca Maria Cebotari și Elena Basarab (fiica dirijorului).

Părintele Alexandru Cristea, (1890-1942) dirijor și compozitor, autorul renumitei lucrări *Limba noastră*, discipol al lui Mihail Berezovschi, a desfășurat o intensă activitate corală, ca dirijor al *Corului Episcopal* din Ismail, dirijor al *Corului de fete al Liceului Eparhial* din Chișinău, la *Corul Funcționarilor C.F.R.* din Chișinău, la *Corul Seminarului Teologic* din Chișinău, *Corul Tineretului* din Chișinău, *Corul Bisericii Ortodoxe Române* din Berlin, *Corul Metropolitan* din Chișinău.

Valentin Budilevschi, dirijor basarabean, a activat la renumita formație *Lia Ciocârlia* din Chișinău, și la *Capela Camerală Moldova*, a Radioteleviziunii din Chișinău, întreprinzând numeroase turnee în Italia, România, Lituania, Rusia, Ucraina.

Veronica Garștea este dirijoarea *Corului Academic al Filarmonicii* din Chișinău. Teodor Zgureanu, dirijor și compozitor, conduce *Corală Renaissance*, cor de femei, din Chișinău.

În ultimii ani, asistăm la o mare dezvoltare a muzicii corale religioase care are o tradiție deosebită. Pe lângă numeroasele coruri care evoluează pe lângă biserici în cadrul serviciului religios, remarcăm în interpretarea muzicii religioase, coruri de elită ca: *Te Deum Ludamus*, dirijată de Dan Mihai Goia, *Corală Sf. Andrei*, dirijor Valentin Gruescu, din București, *Corală Sf. Andrei*, dirijată de Boris Cobaslian, din Constanța, *Corul de Copii Simbol*, al Patriarhiei Române, dirijat de Jean Lupu.

Prezentând evoluția artei corale în ansamblul ei, nu putem să ignorăm rolul deosebit pe care l-au avut, și-l au în continuare, Festivalurile naționale, în stimularea artei corale românești. Primul concurs coral a avut loc în anul 1882, cu numele de „*Ruga de la Chizătău*”, unde au participat 11 coruri.

Păstrându-se tradiția competițiilor corale, s-au desfășurat de-a lungul timpului în întreaga țară festivaluri de înaltă valoare: La Blaj - Festivalul „*Iacob Mureșianu*”, la Baia Mare - „*Toamna*

băimăreană”, la Lugoj, unul din cele mai longevive festivaluri - „*Ion Vidu*”, la Pitești - „*D.G.Kiriac*”, la Suceava - „*Ciprian Porumbescu*”, la Iași - „*Gavriil Musicescu*”, la Brașov - „*Gheorghe Dima*”, festivalul „*Timișoara muzicală*”, festivalul „*Pontica și „Ioan D. Chirescu*”, la Constanța. În prezent festivalul „*Ioan D.Chirescu*” se desfășoară în orașul natal al compozitorului, Cernavoda.

Evoluția artei corale românești este legată și de contactul cu manifestările corale internaționale. Numeroase coruri au participat și participă la Festivaluri și Concursuri Internaționale, ceea ce constituie o stimulare a mișcării corale. Printre concursurile prestigioase europene se înscriu : Concursul Internațional Guido *D'Arezzo*-Italia, Concursul *C.A.Seghizzi* din Gorizia -Italia, Concursul Béla Bartók din Debrecén - Ungaria, Concursul Coral din Spittal An Der Drau - Austria, Concursul Coral din Tolosa - Țara Bascilor, din Spania, Concursul de la Barcelona, Concursul Coral de la Varna -Bulgaria, Concursul Coral *Florilleg de mai* de la Tour - Franța, Concursul Coral din Llangollen -Țara Galilor, Concursul de la Cork -Irlanda.

Numeroase coruri din țară sunt afiliate la cele două Asociații Corale Naționale: *Asociația Națională de Cânt Coral* înființată la București în anul 1991, care este afiliată la Asociația Internațională *Europa Cantat* și *Asociația Română de Cânt Coral*, înființată la Brașov, în anul 1995, afiliată la Asociația Internațională *À coeur joie*.

RESPIRAȚIA ÎN TIMPUL CÂNTATULUI

Cântul vocal este în strânsă legătură cu respirația corectă a cântărețului. Actul respiratoriu este un fenomen complex în care sunt angajate căile respiratorii: cavitățile nazale, faringele, traheea, bronhiile și organul specializat pentru asigurarea schimburilor gazoase, care este plămânul. Căile respiratorii au rolul de a conduce aerul atmosferic spre plămân și de a elimina aerul alveolar, pecum și acela de a încălzi și de a purifica aerul inspirat. Plămânul menține o constantă concentrație intracelulară de O₂ și CO₂. Mecanismul respirației cuprinde procesele de inspirație și de expirație care au loc ca urmare a variației ritmice de volum a cutiei toracice, sub acțiunea

mușchilor respiratori, a forței de adeziune pleurală, și elasticitatea plămânilor.

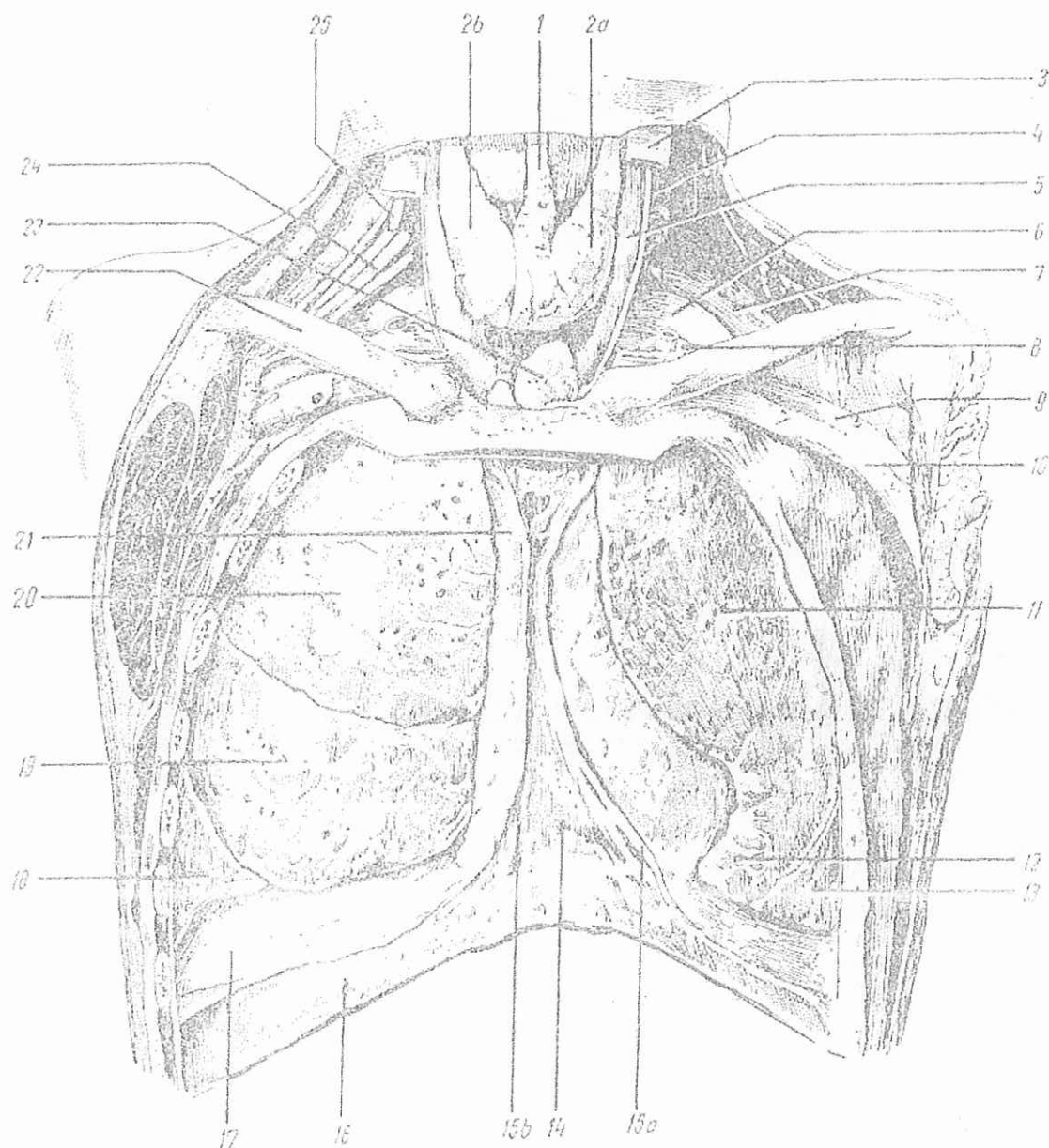


Fig. 200. Organele toracice ale unui copil de 12 ani văzute anterior. Sternul și costele au fost îndepărtate; s-au preparat și unele organe de la baza gâtului.

1. Lobul piramidal, 2a. lobul stâng și 2b. lobul drept al glandei tiroide. — 3. V. jugulară internă stângă — 4. N. vag. stâng. — 5. A. carotidă comună stângă. — 6. Cupola pleurei. — 7. Costă I-a. — 8. A. subclavie stângă. — 9. A. axilară. — 10. V. axilară. — 11. Lobul superior cu 12. Lingula plămânului stâng. — 13. Lobul inferior al plămânului stâng. — 14. Pericardul. — 15a și 15b. Linia de reflexie a pleurei mediastinale în pleură costală. — 16. Diafragma. — 17. Pleura diafragmatică. — 18. Lobul pulmonar inferior drept. — 19. Lobul pulmonar mijlociu. — 20. Lobul pulmonar superior drept. — 21. Pleura mediastinală din dreapta. — 22. Clavicula. — 23. Timusul. — 24. Plexul brahial. — 25. N. frenic.

Prin contracția mușchiului diafragmei în procesul inspirației, care este un proces activ, volumul cutiei toracice crește cu 75%. Prin relaxarea mușchilor inspiratori (diafragma și interscostalii interni), la care se adaugă și marea elasticitate a plămânilor, volumul acestora se micșorează și crește presiunea intrapulmonară, având astfel loc expirația care este un proces pasiv. Durata inspirației este

de două ori mai mică decât cea a expirației. Ritmul respirator (inspirație-expirație) are loc de aproximativ 14-16 ori pe minut, acesta modificându-se după necesitățile fiziologice ale organismului. Se spune că a cânta înseamnă a respira. Respirația, la rândul ei trebuie educată, pentru a sluji procesul de emisie corectă a sunetului. Controlul respirației este necesar chiar și pentru modul de exprimare verbală. O exprimare clară, coerentă, nu permite respirația decât în anumite momente ale frazei. Există mai multe tipuri de respirații: respirația claviculară, la care este angajată numai partea de sus a plămânilor, corespunzând zonei claviculei, care este considerată ca fiind o respirație defectuoasă; respirația costală, în care dilatarea se face lateral centrului cavității toracice, vizibilă datorită bombării pieptului; respirația abdominală, la care este antrenat mușchiul diafragm, care este situat în partea de jos a plămânului, între cavitatea toracică și cea abdominală, care este considerată de către specialiștii în medicină ca fiind fiziologică, dar nu este apreciată ca fiind corectă de către muzicieni, deoarece respirația este limitată doar la o parte din mușchi. Specialiștii în arta cântului consideră că respirația ideală este respirația costo-diafragmală.

O respirație defectuoasă nu permite susținerea partiturii, duce la fragmentarea frazei muzicale, la accente, la distonare. Mușchiul diafragmei, fiind foarte elastic, acționează în funcție de activitatea de pompare a aerului în plămâni.

Respirația costo-diafragmală este cultivată în practica Yoga, care prin metoda numită Pranayama, introduce controlul conștient asupra procesului respirator. S-a constatat că prin practicarea acestor exerciții respiratorii se obține o bună oxigenare a sângelui, tensiunea arterială se normalizează, dispare nervozitatea, crește autocontrolul, se fortifică memoria și inteligența, se asigură un echilibru neuro-endocrin..

APARATUL FONATOR

Vocea umană este produsul unui mecanism destul de complicat, la care sunt angrenate mai multe organe : cele aparținând aparatului respirator (traheea, bronhiile, plămânii, mușchiul diafragmei), laringele, faringele, glota, epiglota, corzile vocale,

cavitatea bucală (limba, buzele, maxilarele, omușorul), fosele nazale, sinusurile frontale, la care se adaugă și aparatul auditiv.

Emisia sunetului se face prin comandă cerebrală. Fluxul de aer inspirat, pune în funcțiune laringele care este un organ tubular cu o coeficiență mare de elasticitate. Poziția laringelui variază în funcție de vârstă. La noul născut, laringele se află la nivelul primelor patru vertebre cervicale, poziția lui definindu-se la vârsta de 12-14 ani. Un alt aspect care determină poziția laringelui îl constituie sexul; la femei laringele este mai ridicat cu 0,5-1 cm.

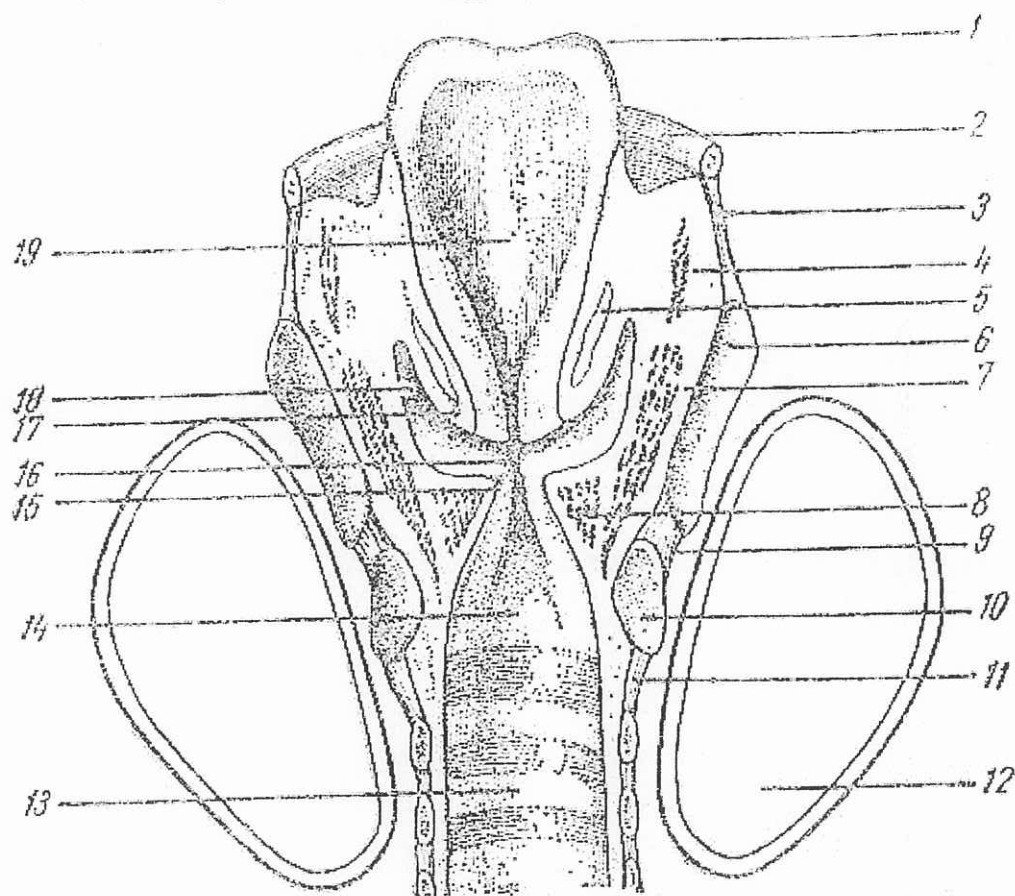


Fig. 177. Secțiune frontală prin laringe. Partea anterioară a preparatului văzută posterior.

1. Epiglota. — 2. Osul hioid. — 3. Ligamentul tirohioidian. — 4. M. aritepiglotic. — 5. Ligamentul ventricular. — 6. Secțiune prin cartilajul tiroid. — 7. M. tiro-aritenoidian. — 8. M. vocal. — 9. Ligamentul cricohioidian. — 10. Secțiune prin cartilajul cricoid. — 11. Ligamentul cricotrahéal. — 12. Lobul lateral drept al glandei tiroide. — 13. Traheea. — 14. Cavitatea infraglotică a laringelui. — 15. Plica vocală stângă. — 16. Panta glotică. — 17. Plica ventriculară stângă. — 18. Ventrículul laringian stâng. — 19. Vessicula laringelui.

Laringele se continuă cu traheia, care este un organ respiratoriu tubular, care se întinde de la a VI-a vertebră cervicală, până vertebra a IV-a toracală, de unde se divide în două bronhii principale

Traheia are o mare elasticitate, alungindu-se când se ridică laringele și scurtându-se la coborârea laringelui. Laringele este organul principal al fonației, fiind alcătuit din mai multe piese cartilagineoase pe care sunt dispuse cele patru corzi vocale (de o parte și de alta a cavității laringiene).

TRAHEEA • 193

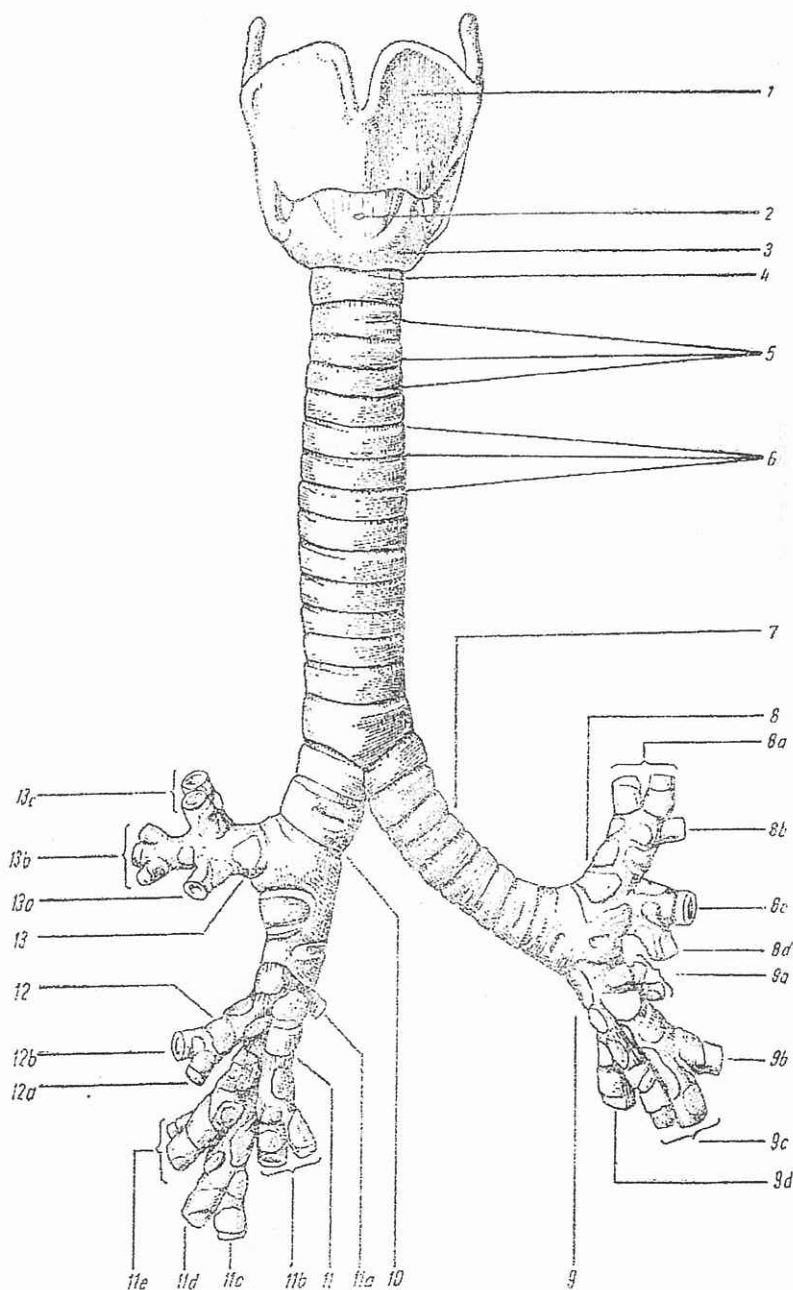


Fig. 196. Laringele, traheea și bronhiile. Vedere anterioară.

1. Cartilajul tiroid. — 2. Ligamentul cricotiroidian. — 3. Arcul cartilajului cricoid. — 4. Ligamentul cricotracheal. 5. Cartilaje traheale. — 6. Ligamentele inelare ale traheei. — 7. Bronhia stînga. — 8. Bronhia lobară superioară stînga cu: a. bronhia segmentară apico-posterioară; b. bronhia segmentară anterioară; c. bronhia segmentară bazală posterioară; d. bronhia segmentară bazală anterioară. — 9. Bronhia lobară inferioară stînga cu: a. bronhia segmentară superioară apicală și subapicală; b. bronhia segmentară bazală anterioară; c. bronhia segmentară bazală laterală; d. bronhia segmentară bazală posterioară. — 10. Bronhia principală dreaptă. — 11. Bronhia lobară inferioară dreaptă cu: a. bronhia segmentară apicală; b. bronhia segmentară bazală posterioară; c. bronhia segmentară bazală anterioară; d. bronhia segmentară bazală laterală; e. bronhia segmentară bazală posterioară. — 12. Bronhia lobară mijlocie cu: a. bronhia segmentară medială; b. bronhia segmentară laterală. — 13. Bronhia lobară superioară dreaptă cu: a. bronhia segmentară anterioară; b. bronhia segmentară posterioară; c. bronhia segmentară apicală.

Corzile vocale propriu-zise sunt ligamente care vibrează sub presiunea coloanei de aer, fiind cunoscute și sub numele de plice vocale. Ele sunt dispuse de o parte și de alta a glotei, una în partea dreaptă și alta în partea stângă. Ele sunt constituite dintr-un ligament vocal și dintr-un mușchi vocal, fiind învelite într-o tunică mucoasă, de culoare albicioasă.

190 • APARATUL RESPIRATOR

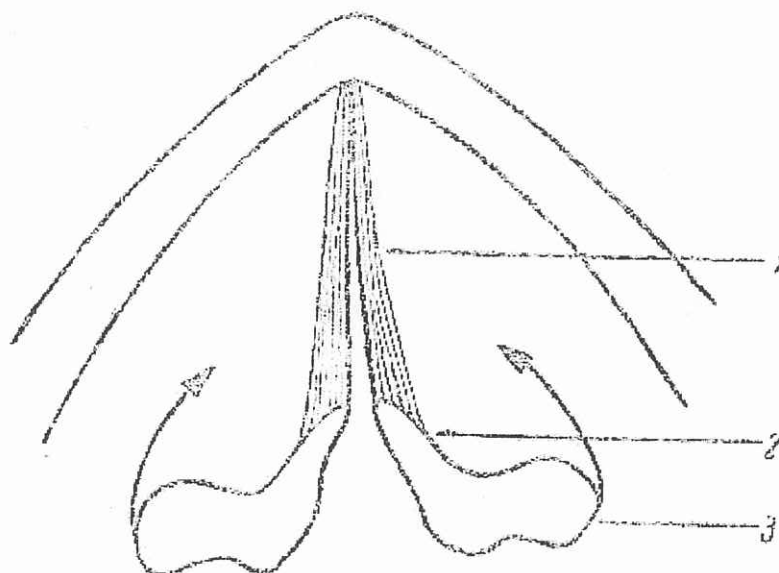


Fig. 195. Acțiunea mușchilor cricoaritenoidi laterali (reprezentată de direcția săgeților).

1. Plica vocală. — 2. Procesul vocal. — 3. Procesul muscular al cartilajului aritenoid.

La bărbați, corzile vocale sunt mai lungi ajungând până la 15- 21mm, iar la femei încandrându-se între 12-18 mm. În timpul respirației cele două corzi se îndepărtează, iar în timpul fonației se apropie. Mai întâlnim și două plice vestibulare, care sunt niște lame paralele cu corzile vocale propriu-zise, și care au rolul de a devia

aerul respirat, îndreptându-l înspre glotă, laringe, trahee. În timpul fonației, corzile vocale se ating prin marginile lor mediale, astfel, încât la sunetele înalte marginile se subțiază, iar la sunetele grave se îndepărtează, rotunjindu-se. Între corzile vocale se află un spațiu liber, cu numele de glotă și care este de fapt un orificiu al laringelui.

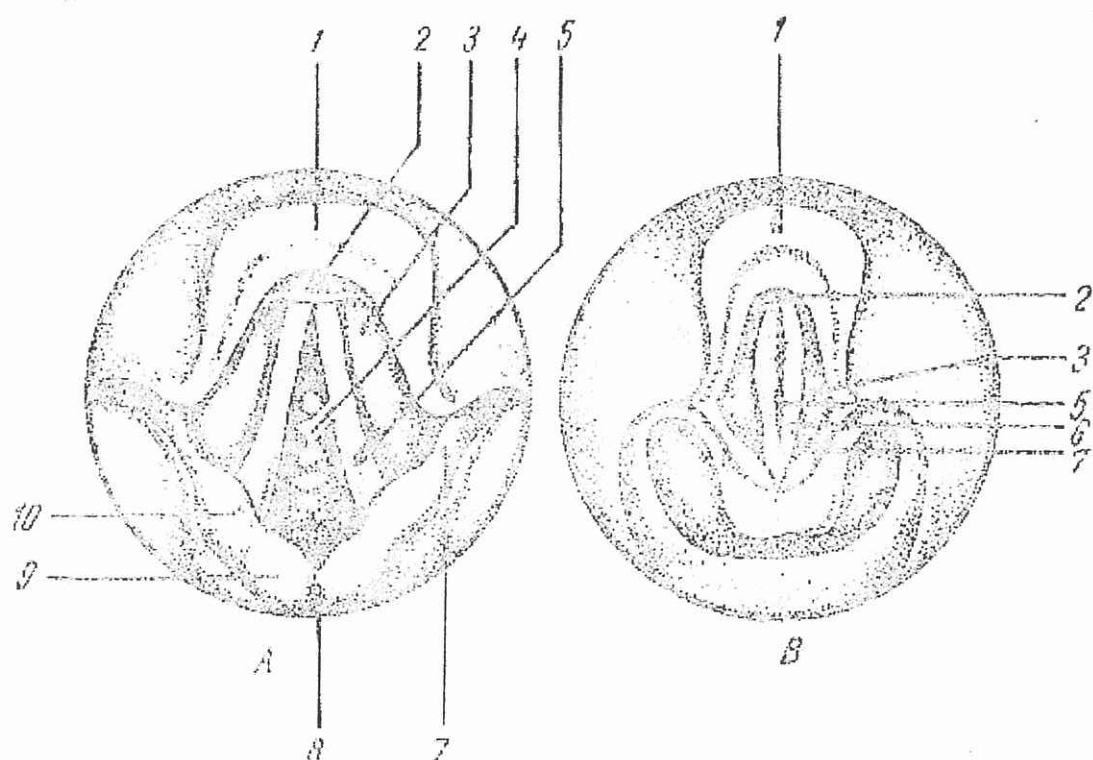


Fig. 180. Imaginea (laringoscopică) a cavității laringelui. A. Glota deschisă. B. Glota închisă.

1. Epiglota. — 2. Tuberculul epiglotei. — 3. Plica ventriculară. — 4. Glota prin care se vede cavitatea infraglotică și traheea. — 5. Fanta glotică. — 6. Plica vocală. — 7. Plica ariepiglotică. — 8. Scobitura interaritenoidiană. — 9. Tuberculul corniculat. — 10. Tuberculul cuneiform.

Glota are o mare elasticitate, putând fi închisă complet cu ajutorul unei membrane numită epiglota. Sunetul produs prin vibrațiile corzilor, este împins prin faringe spre rezonatorii faciali. Fosele nazale împreună cu sinusurile paranazale, joacă un rol important atât în rezonanța sunetului cântat, cât și a celui vorbit.

172 • APARATUL RESPIRATOR

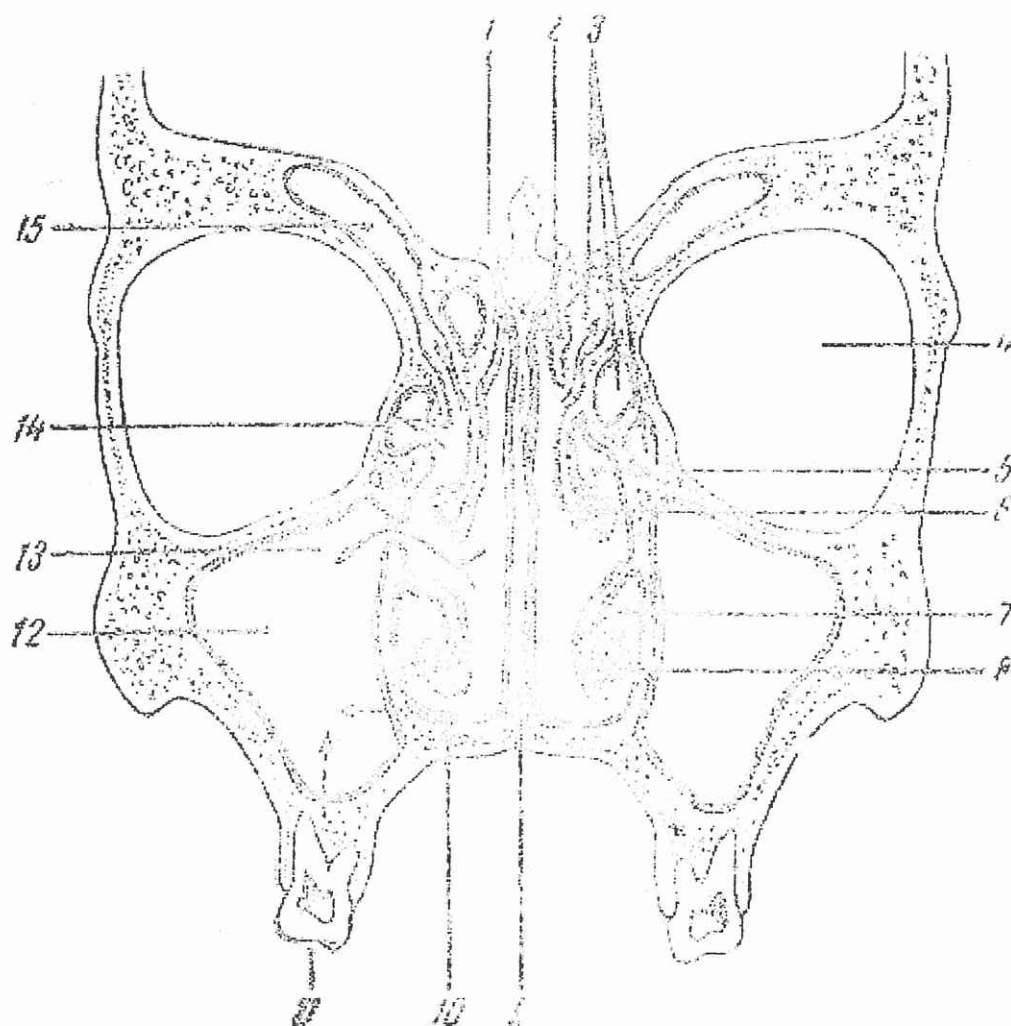


Fig. 167. Secțiune frontală prin cavitățile nazale și sinusurile paranazale.

1. Bulbul olfactiv la care vin filetele nervului olfactiv. — 2. Cornetul superior. — 3. Celule etmoidale; cea superioară comunică cu meatul superior al cavității nazale. — 4. Orbita. — 5. Meatul mijlociu. — 6. Cornetul mijlociu. — 7. Meatul inferior. — 8. Cornetul inferior. — 9. Septul nazal. — 10. Săgeată ce indică accesul chirurgical prin meatul inferior în sinusul maxilar. — 11. Al doilea premolar care poate pătrunde (în direcția indicată de săgeată) în sinusul maxilar. — 12. Sinusul maxilar și 13. Comunicarea lui (indicată prin săgeată) cu fosa nazală prin meatul mijlociu. — 14. Comunicarea unei celule etmoidale cu meatul mijlociu al cavității nazale. — 15. Sinusul frontal ce se deschide în meatul mijlociu prin canalul frontonazal.

Sinusurile paranazale sunt niște cavități cu aer, fiind așezate în perechi : sinusuri maxilare, de o parte și de alta a piramidei nazale, și sinusurile frontale care sunt așezate deasupra orbitei. Înălțimea sunetului este dată de numărul de vibrații, acestea fiind controlate de aparatul auditiv. Prin rezonanță, sunetul se îmbogățește, căpătând culoare, numai dacă este însoțit de armonice. Printr-o bună impostăție, vocea poate fi controlată și modelată.

IMPOSTAȚIA VOCALĂ

Rolul primordial al dirijorului de cor este acela de a-și construi singur aparatul vocal, având o contribuție deosebit de importantă la modelarea și consolidarea acestuia, în scopul de a realiza o arhitectură sonoră demnă de frumusețea muzicii corale. Pentru pregătirea corului din punct de vedere vocal, dirijorul trebuie să pornească de la premiza incontestabilă, că a intona corect înseamnă a imposta și că a imposta înseamnă a intona corect. Un dirijor care nu a aprofundat suficient studiul de canto, ar trebui să fie foarte prudent, încercând să se ocupe cu mare asiduitate de intonația corectă a formației pe care o dirijează, impostăția realizându-se în mod implicit, urmând această cale. În felul acesta, poate să aibă certitudinea că metoda folosită este corectă, evitându-se astfel, riscul de a-și depăși atribuțiile, intrând într-un domeniu pe care nu-l stăpânește suficient. Este foarte necesar ca dirijorul să aibă o bună pregătire în domeniul cîntului vocal, fără de care nu-și va putea îndeplini misiunea sa de a forma un aparat vocal care să-l reprezinte. (Ca dirijor, nu poți pretinde că stăpânești teoretic tainele impostăției, dacă tu însuși nu poți realiza practic impostăția sunetelor).

Impostația poate fi definită ca un proces de plasare a sunetului în punctul optim de rezonanță. Numai în acest mod, vocea poate fi controlată din toate punctele de vedere : timbru, acuitate, suplețe. Punctul de rezonanță se află plasat în triunghiul facial al foselor nazale, sau în „mască” (după limbajul folosit de cântăreți). Acest punct poate fi intuit cel mai bine, atunci când se cântă cu gura închisă, cu condiția de a nu folosi o emisie nazalizată. În cântul

coral este absolut necesar să se facă un control individual al impostăției. Se va constata astfel, că fiecare cântăreț impostează mai bine pe o anumită silabă. Sesizând silaba respectivă, dirijorul îi va recomanda cântărețului să egalizeze toate silabele după modelul ales, realizându-se o impostăție corectă și uniformă. Este bine, ca la fiecare partidă a corului să formăm un model de impostăție corectă, care să constituie un exemplu permanent pentru ceilalți membri ai partidei, ce vor fi influențați în realizarea unei impostății frumoase, în același timp obținându-se și acea omogenizare perfectă a vocilor, spre care trebuie să tindă orice cor cu pretenții de performanță artistică. Exercițiile de corectare a emisiei trebuie să se facă numai în registrul mediu, fără a forța glasul. În momentul în care apar răgușeala sau semne de oboseală a glasului, profesorul trebuie să fie conștient de faptul că metoda sa nu este corectă. Metoda de lucru trebuie să fie în același timp în strânsă legătură cu vârsta interpretului. La corurile de copii metoda de lucru trebuie adaptată în așa fel, încât timbrul vocii de copil să nu fie denaturat. Sunt dirijori care maturizează forțat vocea, neținând cont de specificul vârstei. Metoda de lucru trebuie adaptată, mergând pe linia firescului, având în vedere și procesul de mutație vocală, atât la fete cât și la băieți. În cazul vocilor de băieți, detașarea vocii de copil de noul registru se face în timp, mersul spre registrul grav trebuie să se facă treptat, până la stabilirea definitivă a registrului.

Dirijorul trebuie să urmărească permanent și un alt aspect al cântului coral și anume, necesitatea fiecărei voci de a intra în rezonanță cu celelalte voci, prin aceasta realizându-se o orgă de voci omenești. Pentru a ajunge la această performanță, ar fi bine ca dirijorul să asiste cel puțin o dată, la acordajul unui pian. Numai astfel, poate observa acel aspect particular al acordajului, la care fiecare sunet este acordat în funcție de altul, până la intrarea în rezonanță. Pornind de la observarea acestui fenomen, dirijorul trebuie să procedeze într-un mod similar, la ansamblarea unei lucrări, repetând cu câte două partide corale, pentru a realiza intrarea în vibrație a celor două voci. Numai în acest mod se poate avea controlul deplin asupra acordajului. Marele cântăreț român **George Niculescu-Basu**, în cartea sa intitulată *Cum am cântat eu*, declara că „Arta unui adevărat cântăreț constă în a transforma

sunetele brute în sunete cantabile, a căror calitate să fie aceeași pe întreaga întindere vocală a cântărețului”. De asemenea, Niculescu-Basu afirma că vocea trebuie să se adapteze permanent, cuvintelor. Din această cauză, vocea necultivată este inegală, schimbându-și timbrul încontinuu „Sunetul și cuvântul trebuie să se contopească, să formeze un tot omogen”. O emisie corectă permite ca trecerea de la un sunet la altul să se facă în mod imperceptibil. Egalizarea sunetelor se obține numai prin emiterea pe același loc. Emisiile defectuase duc la plasarea sunetului fie în ceafă, fie în așa-zisul cântat „din gât” care plasează sunetul în zona periculoasă care provoacă de cele mai multe ori, noduli pe corzile vocale. Deosebit de plastic definea Niculescu-Basu, emisia vocală: „Ca să ajungi să emiți fiecare sunet pe același fir sonor, trebuie să-ți imaginezi când cânti, că sunetele tale sunt perle de aceeași dimensiune, înșirate pe o ață”.

Un rol foarte important în studiul vocal îl reprezintă repartizarea judicioasă a vocilor în cadrul partidelor corale. Verificarea vocilor trebuie făcută cu multă responsabilitate. Mai întâi se stabilește ambitusul vocii și apoi trebuie sesizat registrul în care vocea are cea mai mare strălucire. În cazul în care vocea cântărețului prezintă defecțiuni de impostaj, dirijorul are posibilitatea de a reeduca vocea respectivă. Se vor face exerciții vocale pe registrul mediu, care permite un cântat mai lejer. După stabilirea impostajului pe registrul mediu, se poate trece la cântatul pe celelalte registre, urmărindu-se egalizarea sunetelor și înlăturând cu răbdare și pricepere acele praguri care apar la trecerea de la un registru la altul.

Tehnica vocală a unui ansamblu coral nu se poate realiza decât cu voci bine impostate. Cântatul vocal este un fenomen complex, în care alături de mijloacele tehnice care se realizează cu măiestrie, intervin și factorii psihici care condiționează direct calitatea sunetului.

Autorul francez **Raoul Husson** realizează un studiu amplu asupra vocii umane, care este prezentată sub aspect fizic și anatomic, în lucrarea intitulată *Vocea cântată*. Deosebit de sugestiv mi se pare subtitlul dat de autor: *Comanda cerebrală a coardelor*

vocale. Într-adevăr, fără comanda cerebrală a corzilor vocale, nu se poate vorbi de un cântat conștient, controlat.

Un sunet calitativ, expresiv, nu poate fi realizat decât numai dacă este îmbrăcat în armonice. Sunetul plasat în cavitatea foselor nazale, trebuie să realizeze o coloană de aer care vibrează cel mai bine în zona facială, și anume în triunghiul foselor nazale. Impostația trebuie permanent controlată, deoarece există pericolul de a apărea defecțiuni. Totodată, o voce dezimpostată exercită un pericol pentru partidă, influențând negativ partenerii de cânt.

O deosebită importanță pentru cânt o reprezintă și poziția corpului cântărețului. În timpul cântatului, corpul cântărețului devine o adevărată cutie de rezonanță care își are legile sale. Poziția optimă de cânt este „în picioare”, aceasta fiind și poziția ideală pentru concert. În timpul repetițiilor de studiu, se poate cânta în poziția de „așezat pe scaun”, pe prima jumătate a scaunului (ca pianistii, fără a se permite rezemarea de spătarul scaunului). Poziția trebuie să fie degajată, firească, pentru a favoriza o respirație corectă.

În practica corală românească, un rol deosebit l-a avut corul *Madrigal* care a reprezentat un model de impostație, acuratețe, suplețe, sugerare. Maniera de cânt abordată a fost definită ca fiind „non vibrato”. La Gorizia (Italia), în cadrul Congresului de Artă Corală, italienii considerau că expresia de „non vibrato” este artificială, deoarece nu există sunet fără vibrație.

Unii critici consideră că maniera de cânt caracteristică *Madrigalului* este prea estompată, reținută. Dacă analizăm acest aspect, constatăm că acesta nu a dăunat vocii coriștilor. O mare parte dintre coriști au făcut o carieră strălucită în muzica de operă, după o practică îndelungată în acest cor.

Se poate afirma, fără exagerare, că datorită experienței acumulate în cadrul *Madrigalului*, cântăreții de operă de sorginte madrigaliști au devenit supli și riguroși în interpretare.

INTERPRETAREA MUZICALĂ

În arta dirijatului, noțiunea de interpretare este legată de un complex de mijloace folosite de către dirijor pentru a reda cu fidelitate partitura, care va fi filtrată prin propria sa personalitate. Dirijorul care nu poate să-și profileze propria sa personalitate artistică, nu va reuși să se impună în fața ansamblului pe care-l conduce și nici în fața publicului, care are deosebita capacitate de a sesiza numai ceea ce este valoros în artă. Actul interpretării are o multitudine de sensuri, fiind raportat la concepția compozitorului, la modul în care interpretul, în cazul nostru-dirijorul, poate decodifica intențiile compozitorului, și nu în ultimul rând la modul în care publicul receptează actul interpretativ. Orice dirijor, indiferent de performanțele pe care le realizează, este permanent preocupat de fenomenul interpretării, pentru că el raportează partitura la propria sa personalitate. Voi încerca să expun în acest capitol, preocupările de teoretizare a interpretării, aparținând unor dirijori de renume.

Încercând să definească fenomenul interpretării, **George Enescu** afirma: „Există numai un singur drum valabil în interpretarea operelor muzicale. Se cere simplitate, sinceritate și naturalețe”.

Antonin Ciolan (1883-1970), dirijor și profesor de marcă, s-a impus în arta interpretativă și pedagogică românească, punând bazele unei adevărate Școli Dirijorale, creând două centre simfonice românești: la Iași în prima jumătate a sec. XX. și la Cluj în cea de-a doua parte a sec. XX. Ciolan a impus ca stil de interpretare stilul dirijorului austriac (de origine maghiară), **Arthur Nikisch** (1855-1922), cu care a studiat arta dirijatului.

Concepția dirijorală a lui Antonin Ciolan are la bază rigoarea tratării partiturii, sobrietatea interpretării, echilibrul execuției, ritmica metronomică, introducând tempo-uri mai vii în interpretarea compozitorilor clasici. Marele dirijor transpunea în execuțiile sale, o vibrație interioară personală. A grupat în jurul său un număr impresionant de dirijori, care vor constitui prima pleiadă de slujitori

ai baghetei: Sergiu Celibidache, Dumitru D. Botez, Emanoil Elenescu, Carlo Felice Cilaro, George Pascu, Florica Dimitriu, Remus Tznicoca, Anatol Chisadji, Radu Botez, Alexandru Munteanu, Miron Rațiu, Lucháci András. Antonin Ciolan a avut o ținută morală particulară, neacceptând să facă compromisuri în artă.

În lucrarea intitulată „Despre muzică și cum se face muzică”, **Bruno Walter** considera că „prima condiție a unei interpretări este corectitudinea în redarea textului muzical”.

Dar pentru a putea interpreta cu corectitudine o lucrare muzicală, dirijorul are nevoie de o pregătire muzicală temeinică. Studiul unui instrument este absolut necesar pentru formarea unui dirijor. Cunoașterea tehnicii instrumentale, a unei literaturi instrumentale, a istoriei muzicii, stăpânirea noțiunilor teoriei muzicii, a armoniei, a contrapunctului, a instrumentației, a orchestrației, o foarte bună citire de partituri, toate acestea trebuie să fie dublate de o foarte bună cultură generală. Arta dirijoratului reprezintă o latură superioară a muzicii, nefiind accesibilă oricărui muzician, nefiind suficientă numai simpla dorință de a deveni dirijor, fără acoperire în pregătirea cea mai temeinică, fără talentul necesar, și fără a fi conștient că trebuie să-i dedici întreaga ta viață. Abordarea repertoriului trebuie făcută cu modestia muzicianului care are în permanență ceva de învățat, care pornește de la studiul partituri în cele mai mici detalii, și până la încercarea de a reda intențiile compozitorului, confundându-se total cu opera respectivă. Nerespectarea acestor componente duce la realizarea unei interpretări false, care constituie de fapt deservicii aduse compozitorului și implicit, artei muzicale. **Ionel Perlea** afirma: „Nici unui dirijor nu-i este permis să denatureze intenția autorului.”

Dirijorul **Paul Popescu**, într-un articol publicat în revista „Muzica”, intitulat „Tradiție și inovație în interpretare” semnală tendința unor dirijori de a folosi „gesturi spectaculoase”, „accente surprinzătoare”, sau „ritenuto-acolo unde nu te aștepți, pentru a tăia respirația auditoriului. Acest tip de interpretare nu poate fi înrudit decât cu diletantismul.”

În orașele de mare tradiție muzicală, educația publicului nu permite abateri de la interpretările de bun simț muzical, acestea fiind amendate pe loc. Este recunoscută atitudinea publicului

vienez, a publicului de la Scala din Milano, care iau atitudine față de interpretările falsificate. Astfel, la Viena, publicul nemulțumit de varianta interpretativă a poemului „Marea” de Claude Debussy sub bagheta dirijorului german Josef Krips, care folosea șarjarea, a protestat printr-un articol de presă intitulat: „Când te lași de clovnerii, d-le Krips?”

Același public vienez și-a exprimat nemulțumirea față de interpretarea lipsită de dinamism realizată de dirijorul francez George Prêtre, considerându-l „neavizat” în domeniul artei dirijorale.

Deosebit de important în actul interpretativ îl constituie relația creată cu publicul. În acest sens, foarte sugestive sunt remarcile dirijorului **Carlo Maria Giulini**: „Eu nu cânt pentru public. Eu cânt cu el. În sala de concert, nu există muzicieni de o parte și auditori de altă parte, ci bărbați și femei reuniți pentru a împărtăși insondabilul muzicii. Muzicanții și publicul nu pot face nimic unii fără alții. Contopiți în aceeași celebrare, răscoliți de același elan, ei pot să spună toți ceea ce nu se poate spune, să asculte inaudibilul, pe scurt, să meargă în inima lucrurilor unde nu întotdeauna există explicații...” (Iosif Sava, *Prietenii Muzicii*, pg. 226)

Stăpânirea de sine și contactul permanent cu realitatea sunt condiții absolut necesare, fără de care dirijorul pierde contactul cu realitatea, „îmbătându-se” cu propriile sale succese.

Au fost și cazuri de dirijori, deosebit de intransigenți cu propriile lor realizări, care nu au permis imprimarea concertelor. Astfel este cazul dirijorului **Sergiu Celibidache**, personalitate deosebit de puternică, care „părea să-i domine pe toți – pe muzicieni, publicul și muzica” (Klaus Umbach-„Celibidache celălalt maestru”, pg. 173). Celibidache refuza ideea conservării muzicii: „pur și simplu, nu pot proceda altfel. Sunetul este ceva viu, legat de spațiu. Discul-oricât de perfect ar fi el fabricat în ziua de astăzi-conține efecte sonore care nu există și nu există în forma aceasta. Că un disc ar transmite muzică-iată una din cele mai grave iluzii pe care le are și le cultivă încă omenirea. El poartă vina pentru starea în mare parte precară, ba chiar catastrofală a vieții muzicale din ziua de astăzi. Un muzician tânăr, și mai ales un dirijor tânăr, primește prin el totul mură în gură. De exemplu, eu am studiat intensiv timp

de două luni, o simfonie de Haydn, încercând să o descopăr. În ziua de astăzi tinerii ascultă câteva discuri, după care se hotărăsc: Voi face și eu ca și cutare sau cutare. Îngrozitor, asta înseamnă sfârșitul oricărei culturi muzicale”. Celibidache susține că spațiul muzical original nu poate fi reprodus, „discul ucide tot ce este viu în muzică, unicitatea ei, caracterul ei ireversibil. El are drept rezultat o standardizare a sentimentelor și a esteticii”. Fiind întrebat de către ziariști, dacă nu ar fi fost interesat să asculte un disc în care ar fi cântat sau dirijat Mozart, celebrul dirijor a afirmat că singura motivație care l-ar determina să-și încalce principiile, ar fi faptul că „dirijatul și cântatul la pian au un fond tehnic pe care ar fi, în orice caz interesant să-l cunoști.” Timp de 40 de ani, Celibidache a refuzat să fie înregistrat. În cele din urmă, Celibidache își va trăda principiile, acceptând să înregistreze Simfoniile 6, 7, 8, de Bruckner.

În cursul său de *Fenomelogia muzicii*, Celibidache își expune concepția sa despre muzică, pe care o consideră astfel: „Muzica este timp organizat, și în cadrul timpului respectiv nu poate intra mai multă muzică decât atât cât fi poate percepută de conștiința noastră. Un tempo mai precipitat sau mai lent decât cel dictat de structura muzicii schimbă cu desăvârșire natura mesajului operei muzicale, alterând conținutul creației...Structura lucrării este cea care arată calea interpretării...Notele sunt vehiculele muzicii, și muzica nu face altceva decât să se slujească de ele, ca vorbirea de sunetele alfabetului. Înălțimea sunetului are un caracter obiectiv, în afara conștiinței noastre, determinat de un număr fix de vibrații. Durata lui însă poate căpăta un caracter subiectiv, deci elastic, care poate schimba însuși caracterul frazei muzicale. Cât privește intensitatea și culoarea sunetului muzical, ele sunt susceptibile de cele mai subiective traduceri” (apud Viorel Cosma, *Interpreți din România – lexicon*, pg. 134).

În legătură cu folosirea mijloacelor moderne de imprimare, marele pianist **Arthur Rubinstein**, unul din cei mai mari virtuozii ai timpului, afirma că tehnica sa interpretativă datorează foarte mult perfecționării artei imprimării, prin faptul că imprimarea vine în ajutorul interpretului, scoțând în evidență toate imperfecțiunile din interpretare.

Dirijorul italian **Carlo Maria Giulini** afirma că „...discul nu este decât un document asupra muncii unui interpret la un moment dat, nu este o operă eternă, ci doar o punctie a timpului care curge.” (Iosif Sava, „Prietenii Muzicii”, pg. 228).

În legătură cu tehnica imprimării în sine, Giulini considera că responsabilitatea înregistrării îi revine exclusiv maestrului de sunet, pe care îl invita să asiste mai întâi la repetiții, pentru a se familiariza cu „sonoritatea particulară a orchestrei...vibrația ei vitală”: „În orice caz, în ceea ce privește discul, maestrul de sunet este mai competent decât mine. Eu nu fabric un produs, încerc numai-și cu câtă dificultate-să fac muzică...” (Idem, pg. 229).

Desigur, tehnica imprimării a evoluat și mai mult în zilele noastre, și constituie unul din mijloacele cele mai importante de stocare a informației muzicale, atât din punct de vedere al creației în sine, cât și din punct de vedere al actului interpretativ.

În actul complex al interpretării, este necesară intrarea dirijorului în vibrație cu ansamblul pe care-l conduce. Iată ce mărturisea Carlo Maria Giulini: „Orchestra și cu mine trăim cu același suflu, cu același sânge.” În legătură cu adaptarea ansamblului la tehnica dirijorală, în momentul în care ansamblul lucrează cu alt dirijor, e absolut necesar să se găsească „acea calitate particulară a sonorității, acea culoare, acea pondere, frazare, acea elocuțiune naturală, fără de care nu există viață interioară în muzică. Ca și într-un cvartet de coarde, nu este suficient să cânti bine, și nu poți pretinde aceasta decât prin conjuncția darului individual și a disciplinei consimțite.” (Ibidem, pg. 227).

Dirijorul de origine română **Octav Alleyia**, șeful clasei de dirijat din Malaga, afirma într-un interviu, că cei mai mari dirijori ai lumii au fost compozitorii. Sarcina dirijorului în tălmăcirea unei lucrări este deosebit de mare, talentul dirijorului trebuind să se situeze deasupra compozitorului. Actul interpretării presupune un complex de sentimente interne și externe, care la un loc trebuie să realizeze o magie. Lista calităților native ale unui dirijor, trebuie să fie foarte mare: pornind de la inteligență, voință, la puterea de muncă, până la forța de comunicare.

Unul din cei mai mari pedagogi români în domeniul artei dirijorale, a fost **Constantin Bugeanu**, de numele căruia sunt legați

un număr mare de dirijori formați la înalta Școală de dirijat a maestrului: Cristian Mandeal, Horia Andreescu, Petru Oschanitzsky, Ion Marin, Răzvan Cernat, Gheorghe Costin, Bujor Hoinic, Florin Totan, Cristian Brâncuși. La baza școlii sale se afla aplicarea Fenomenologiei muzicale, acea știință a interpretării care-și trage seva din lucrările gânditorului german Edmund Husserl (întemeietorul unui curent idealist contemporan). Adepți ai fenomenologiei sub aspect muzicologic au fost Ernest Ansermet, Hans Merismann, Boris de Schoeser, Sergiu Celibidache. Bugeanu considera că prima „lege” a școlii sale ar fi că „dirijatul nu se învață cu orchestra..Tehnica dirijorală, partitura, manifestarea gestică, modul de a face repetiție se învață înainta de a te prezenta în fața orchestrei. Repetiția cu orchestra s-a consumat, dacă dirijorul a știut s-o facă acasă. Deci decisivă pentru formarea unui dirijor este –spre deosebire de cum s-a considerat până acum-etapa anterioară lucrului cu orchestra...Instrumentul dirijorului nu e orchestra, ci corpul său ca o realitate vie, purtătoare a unei orientări semnificative. Orchestra se realizează ca instrument abia în prezența acestei întruchipări corporeice dirijorale semnificative.”(revista Muzica, nr.10, 1987). A doua lege: „dirijatul nu urmărește frumosul gestic”, îndepărtarea oricărei tendințe de a face din el un spectacol. Legea a treia este cea a bazei imuabile de la care pleacă dirijorul. De modul cum se face analiza partiturii depinde transpunerea ei în realitate, esența ei fiind „curgerea și nu elementele supuse curgerii”. Gestul dirijoral este considerat ca o unitate de impulsuri. Legea a patra se referă la tipurile de memorii utilizate în dirijat: memoria obișnuită asociativă, memoria memno-tehnică, ce intervine în procesul obiectivării. Legea a cincea este cea a structurilor hegemonice, legea a șasea legea prolongației (actul fiind într-o prezență concretă), legea a șaptea-legea continuității (fluxul sonor fiind aparent continuu), legea a opta –actul de trăire muzicală, legea a noua-obiectivarea actului interpretativ. Dirijorul va cere întotdeauna numai ceea ce el însuși poate să realizeze.

Un aspect deosebit de important în interpretările realizate sub bagheta dirijorului Sergiu Celibidache, este modul de realizare al frazării. Acest aspect fundamental al interpretării a constituit obiectul unor timide cercetări la care și-au adus aportul muzicologul

german Hugo Riemann (1849-1919) și compozitorul și dirijorul francez Vincent d'Indy, director al concertelor Colonne. Celibidache a fost preocupat de problema echilibrării frazei, prin diferențierea dinamică a sunetelor, și anume prin creșterea intensității sunetelor acute pentru întărirea armonicelor audibile, și descreșterea intensității la sunetele joase. Dinamica este direct proporțională cu frecvența, acest mod de realizare a frazei fiind normal pentru vocea umană. Astfel verbul „a cânta” are același înțeles deopotrivă pentru cântăreți, cât și pentru instrumentiști.

Și în domeniul artei corale au existat și există preocupări în domeniul interpretării muzicale, acestea rezultând din practica muzicală, totodată având rolul de a determina practica muzicală.

Printre pionierii studiului artei interpretative corale se numără renumitul pedagog **Ștefan Popescu** (1884-1956) care a adus contribuții deosebite în domeniul interpretării corale. Concepția sa despre interpretare pornește de la analiza psihologică a creației poetice, precum și de analiza logică și plastică a creației muzicale. Astfel, studiul unei piese muzicale trebuie să cuprindă cinci etape: analiza literară, analiza psihologică, analiza logică, corelația dintre text și muzică.

În analizarea lucrării din punct de vedere literar, trebuie stabilită forma textului poetic: versul, rima, metrica.

Analiza psihologică urmărește conținutul psihologic, sentimentul general degajat, stările sufletești secundare. Ștefan Popescu pornea de la ideea că textul literar are un rol important în determinarea unei interpretări muzicale, muzica subordonându-se acestuia; frazarea, nuanțele, întregul act artistic decurgând din conținutul literar.

Analiza logică se adresează formei muzicale, a armoniei, a cadențelor, a accentelor tonice și expresive, toate acestea la un loc, contribuind la înțelegerea lucrării.

Analiza plastică se referă la modul de structurare a melodiei, legate de mersul treptat sau în salturi, de dificultățile de intonație, de tonalitate, de măsură, de termenul de tempo indicat de compozitor, de stabilirea liniilor melodice principale sau secundare, analiza planului armonic, gradarea nuanțelor în funcție de conținutul poetic.

Ștefan Popescu sublinia faptul că dirijorul trebuie să analizeze țesătura corală, registrele vocale. Critica aspru pe acei dirijori care aveau obiceiul de a cere bașilor pedaliști să execute întreaga lucrare la octava inferioară, această șarjare conducând la o abatere gravă, prin nerespectarea partituri. Intensitățile sunetelor, expresivitatea emisiei vocale, vor fi stabilite în funcție de text, de exemplu, într-un cântec de leagăn, întreaga interpretare trebuie să pună în evidență conținutul liric al lucrării. Un aspect deosebit de sugestiv îl constituie în acest sens, modul de interpretare a textului în studiul lucrării *La râul Babilonului* de Gheorghe Cucu, care se încheia cu cuvintele: „sângele roș”. Maestrul le spunea studenților că în fața acestui tablou, vocea nu poate să mai sune și atunci, nu se mai aude decât pronunțarea „stinsă” a cuvântului: „roș”. Dacă ne referim la lucrarea sa corală reprezentativă *Fluturele*, sesizăm că aceasta sugerează probleme asemănătoare de interpretare a textului, fiind o piesă de atmosferă.

Ștefan Popescu semnalează și un alt aspect care nu trebuie deloc neglijat, dicția, pentru o bună dicție recomandând efectuarea unor exerciții speciale. De asemenea sublinia necesitatea acordării unei importanțe deosebite modului de realizare a frazării și a respirației, care vor fi dozate în funcție de text.

În concepția dirijorului și pedagogului **Ioan.D. Vicol**, a interpreta înseamnă „a cunoaște conținutul unei opere de reală valoare artistică, a-l însuși, a-l simți, a-i sesiza sensul creator și a-l transmite ascultătorilor”. Problema interpretării va constitui una din preocupările permanente ale pedagogului care având un simț pedagogic înăscut, va susține conferințe în cadrul unor sesiuni științifice organizate de Conservatorul din București, la Conservatorul din Moscova, sau va fi invitat să țină prelegeri în cadrul unor emisiuni radiodifuzate.

Dumitru D. Botez, ilustru pedagog și dirijor(1904-1988), acordă o importanță deosebită interpretării, în volumul II al *Tratatului de Cânt și Dirijat Coral*, în partea a IV-a care este intitulată Interpretarea operelor corale. Autorul analizează fenomenul interpretării în capitolul VI subintitulat: Despre interpretarea artistică în general și în capitolul VII: Despre stiluri și arta interpretării corale.

D.D.Botez încearcă să definească actul interpretării, inspirația și rolul interpretului, afirmând că: „Interpretarea nu este un act spontan și interpretul un iluminat ce creează doar în clipele de inspirație divină, cum s-a crezut o vreme. Actul interpretativ este rezultatul unei munci uriașe și unei dăruiri aproape totale. Autorul pătrunde în tainele inspirației pornind de la definiția dată de către Tudor Vianu în tratatul său *Estetica* : „...Inspirația, clipă fulgerătoare, sinteză provizorie și spontană a materialelor pregătirii, pe care conștiința o primește”. În legătură cu autorul interpret, argumentează că „Interpretul este cel ce pune în valoare indicațiile compozitorului, îi deslușește și-i traduce intențiile, pune în tălmăcirea operei întregul său talent, puterea de muncă, experiența, muzicalitatea, capacitatea sa creatoare. Astfel, notele din partitură devin în mâinile lui niște jucării docile ,pe care le va mânui după voința sa, emoționându-i pe ascultători. Fără el, partitura rămâne o carte închisă”.(Tratat de Cânt și Dirijat Coral-Vol.II, pg. 173)

D.D.Botez subliniază importanța pe care o are: Respectul față de partitură, care nu se poate realiza decât în urma: Studiului aprofundat al partiturii . În capitolul dedicat stilurilor și artei interpretării, subliniază că oricât de personale ar fi, stilurile se subordonează trăsăturilor comune ale unor școli, curente, perioade. Sunt prezentate apoi succint, stilurile medievale, cu referire la sec. XIII-XIV: „ Muzica acestor două secole și jumătate merită totuși o atenție deosebită. Ea a atins niște culmi a perfecțiunii și cu toate că este dificilă, câteodată greaie, este mult cântată și constituie o foarte bună școală atât pentru executanți, cât și pentru viitorii compozitori.”(Ibidem, pg. 187)

În studiul creațiilor din epoca Renașterii, dominată de acea polifonie „rafinată”, este recomandat studiul mersului vocilor, dându-se ca exemple madrigale de Gesualdo da Venosa, Guillaume de Costeley, Palestrina..

Prezentând Barocul muzical, autorul prezintă indicații de interpretare oprindu-se la cei trei compozitori reprezentativi printru muzica corală.Heinrich Schütz, Georg Friedrich Händel, Johann Sebastian Bach. Pentru interpretarea creațiilor lui H.Schütz este necesară o „pregătire tehnică exemplară, perfectă intonație a cromatismelor, calde, forță când este necesar,dar nici un fel de

exagerări, coloritul frazelor conform cu ceea ce ele exprimă. Dar înainte de toate, dirijorul să fi ascultat multă și variată muzică de Schütz.” (Idem, pg. 211)

În legătură cu G.F. Händel, D.D.Botez subliniază trăsăturile stilului, caracterizat prin eleganța și perfecțiunea formelor, monumentalitatea lucrărilor, echilibrul formelor, menționând faptul că în operele și oratoriile compozitorului „corul este un erou colectiv... cu un rol cel puțin egal cu al soliștilor și orchestrei.” (Ibidem, pg. 211)

În interpretarea lucrărilor lui J.S.Bach, trebuie evidențiat stilul său pregnant, viguros. Acolo unde nu este indicat tempo-ul, dirijorul se va orienta după conținutul textelor, literar și muzical.

La Clasicismul muzical sunt exemplificări legate de creațiile compozitorilor Cristoph Wilibald Gluck, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven. La Haydn corul este prezent în opere, messe, ofertorii, motete, oratorii și excelează prin imagini pline de lumină și bucurie. La Mozart este necesar să se evidențieze jocurile timbrale, eleganța melodiei, și verva specifică stilului. În interpretarea lucrărilor lui Beethoven se poate remarca „stilul vocal dificil” datorat „înălțimii unor sunete din liniile melodice, și nu mai puțin la durata lor.” (Idem, pg. 230)

În legătură cu Romantismul, sunt prezenți compozitorii Hector Berlioz, Richard Wagner, Franz Schubert, Robert Schumann, Felix Mendelssohn Bartholdy, Camille Saint-Saëns, Emanuel Chabrier. Se remarcă distincția muzicii romantice, efectele dramatice, varietatea dinamicii și agogicii.

D.D.Botez prezintă și Noi curenți în muzică: Impresionismul, Expresionismul.

Marin Constantin în cursul de dirijat discografic intitulat *Arta construcției și interpretării corale*, prezintă teoretic și practic, modele de interpretare realizate de corul Madrigal. Concepția sa dirijorală pornește de la ideea că un cor nu trebuie privit ca un cvartet de coarde, ci ca un singur instrument, sau mai bine zis, ca o singură imensă coardă pe care poți obține sunete de înălțimi diferite, dar de culoare unică: „Legătura, continuitatea firească dintre sopran și alto pe de o parte, în sfârșit apoi dintre tenor și bas, constituie problema cheie în ansamblul coral”. Corul Madrigal are o

sonoritate unică, realizată printr-o tehnică vocală specială care conduce la „unitatea timbrală, desfășurată de la cea mai înaltă soprană, până la cel mai profund bas, astfel încât, la patru voci, să se creeze senzația emiterii sunetelor de către în singur organism sau instrument”.(Luminița Vartolomei- revista Muzica nr. 5, 1985)

În discul III- Valențele omogenității spirituale ,este prezentată importanța psihotehnicii în arta dirijorală, acel complex de calități necesare dirijorului și corului în procesul interpretării: capacitatea de transpunere, elasticitatea corală, conștientizarea corală, vibrația interioară. Orice exercițiu cu caracter tehnic trebuie să fie și psiho-tehnic. Autorul subliniază valoarea semantică a textului prezentând mai multe variante de text la piesele *Fata de păstor* de Theodor Teodorescu. și *Păstorița* de Marțian Negrea.

În discul IV-Conceptie, stil, interpretare, Marin Constantin prezintă necesitatea „armonizării portofoliului repertorial și al arsenalului tehnico-interpretativ cu cadrul geografic, istoric, artistic, componistic, dinamic și agogic, filtrat concomitent în planurile culturii, talentului, sensibilității, echilibrului și autenticității. Exemplele muzicale sunt fragmente din madrigale aparținând lui G.de Wert, Guillaume de Machault, John Dowland, Orlando di Lasso, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Alexandru Pașcanu.

Discul VIII-Specificul clasicismului și modernismul autohton se adresează cu predilecție școlii naționale românești, conturată încă din prima jumătate a sec.al XIX-lea. Implicațiile de ordin tehnic și interpretativ conduc la o analiză riguroasă a ritmurilor parlando-rubato și parlando-giusto, a modurilor și la „necesitatea profesionalismului vocal pentru păstrarea autenticității și purității sursei de inspirație populară.” Sunt prezentate exemple din muzica compozitorilor înaintași:Ciprian Porumbescu, D.G.Kiriac, Tudor Flondor, Gavriil Muzicescu, Gheorghe Dima, Ion Vidu, Gheorghe Cucu, și compozitorilor din prima parte a sec.al XIX-lea: Paul Constantinescu, Marțian Negrea, Mihail Jora, Sigismund Toduță.

În discul X-Gândire și limbaj în creația contemporană românească , autorul abordează modurile de emisie, mijloacele de expresie corală, relația cu sala, mixajul surselor sonore .Exemplele muzicale se adresează și unor lucrări de referință din repertoriul coral contemporan din creația compozitorilor Liviu Glodeanu, Sorin

Vulcu, Anatol Vieru, Irina Odăgescu, Mihai Moldovan, Sabin Păutza, Tiberiu Olah. Putem afirma că această lucrare are o valoare deosebită, fiind un curs-unicat în care argumentația este însoțită de auditiie.

CONTRIBUȚII LA DEZVOLTAREA PEDAGOGIEI MUZICALE ÎN DOMENIUL ARTEI DIRIJORALE ROMÂNEȘTI

Putem afirma că arta dirijorală a constituit și constituie un obiect al cercetării pentru fiecare dirijor, indiferent de valoarea sa profesională, muzica în general și domeniul artei corale în special, necesitând multă aplecare, pasiune, tenacitate, lungi căutări pentru a realiza cu fiecare lucrare un nou instrument. Spre deosebire de dirijorul de orchestră, care are posibilitatea de a beneficia de o pregătire tehnică unitară a componentilor ansamblului, dirijorul de cor trebuie să aducă „la același numitor” interpreți care au emisii vocale diferite, tehnică de cânt diferită, să dozeze respirația, să omogenizeze vocile. Îndelungile căutări în spinosul drum al interpretării corale au condus la experiențe din cele mai diverse. Confruntările dirijorilor pe podiumul de concert au contribuit la propagarea acelor tehnici dirijorale care și-au demonstrat viabilitatea în actul interpretativ.

✕ Dacă ne gândim la dirijorii care au activat începând de la primele decenii ale sec. al XIX-lea, punând bazele unei Școli muzicale de cânt, care la început s-a manifestat timid, nu putem să nu apreciem pasiunea cu care au deschis prima filă a culturii muzicale românești, transmitând ștafeta urmașilor. Din păcate, nu ne-au rămas prea multe mărturii scrise în legătură cu metodele și tehnicile dirijorale din acea vreme, transmiterea informațiilor făcându-se „pe viu” - în concertele susținute.

Mulți dirijori au avut ocazia să studieze în străinătate în mari centre europene, contactul cu un învățământ muzical de mare valoare și cu o viață de concert la înalt nivel favorizându-le cunoșterea unui repertoriu, acumularea unor cunoștințe pe care le-au aplicat la întoarcerea în țară. Astfel este cazul acelor compozitori-dirijori care s-au implicat în învățământul universitar, devenind

promotori ai unui învățământ muzical autohton. D.G.Kiriatic, Gavriil Musicescu, Gheorghe Dima s-au angajat în anevoiosul drum de punere a temeliei pedagogiei în arta corală românească. Primele încercări de jalonare a unor principii teoretice în pedagogia dirijatului coral au fost timide, dar au constituit acea deschidere spre calea cercetării în acest domeniu.

Mihail Grigore Poslușnicu (1871-1936) , dirijor, compozitor, muzicolog, este unul dintre primii cercetători în domeniul artei corale, publicând lucrarea intitulată *Călăuza dirijorului de cor* .

Augustin Bena (1880-1962), discipol al lui D.G.Kiriatic, dirijor și profesor la Conservatorul din Cluj (1931-1940), a fost preocupat de problemele artei dirijorale, publicând mai multe lucrări: *Curs de dirigeare*, publicat la Cluj în 1920, *Curs de acustică muzicală* , Cluj, 1926 și *Curs practic de dirijat coral*, București, E.S.P.L.A. Cursul este rodul experienței dirijorului-compozitor, care a ținut numeroase prelegeri pentru pregătirea profesorilor secundari de muzică din anii 1919-1920. În prefață, autorul dezvăluie scopul acestui curs care este rodul unei experiențe dirijorale de 50 de ani, care „poate servi ca îndreptar și pentru autodidacți, sau ca manual complementar pentru cei ce urmează vreun curs de calificare dirijorală. Este adevărat că unele probleme tehnice-din fericire nu prea multe-sunt greu de așternut pe hârtie; acestea ar trebui arătate în mod intuitiv cum se execută, pentru a fi învățate mai ușor de către autodidacți.” Emoționant este îndemnul adresat către dirijori, în finalul prefaței: „...Ceea ce am scris eu aici, am făcut din suflet și cu dragoste pentru arta dirijorală, pentru prețuiții mei elevi și urmași. Pe ei îi rog din toată inima, să continue această frumoasă și nobilă misiune, cu cinste, conștiință și demnitate profesională”. Capitolele lucrării se adresează problemelor legate de personalitatea dirijorului, „purtarea dirijorului, vocile omenești, mutațiunea, proporția vocilor în cor, problemelor de tehnică dirijorală, „dispoziții generale pentru cântăreți”, intonație, dicție, repertoriu, repetiții, acustica sălii de concert, cor cu soliști și cor cu orchestră. În încheiere, autorul va evidenția faptul că drumul parcurs de dirijor nu este deloc ușor. „...De aceea i se cere ca el să aibă multă răbdare, calm, sânguință și perseverență și o energie de fier. Să nu se lase intimidat, nici să

descurajeze la un eventual insucces. Să fie conștient că prin munca sa cinstită și cu elanul său, contribuie la educația socială prin mijlocirea artei sale.”

Ștefan Popescu (1884-1956) poate fi considerat unul dintre deschizătorii de drumuri în domeniul pedagogiei corale românești. Absolvent al Conservatorului din Bayreuth, pe care l-a urmat la îndemnul lui D. Popovici-Bayreuth, a funcționat timp de zece ani ca dirijor al Corului capelei Române. Experiența acumulată îi va favoriza activitatea pedagogică, căreia i se dedică în calitate profesor la catedra de dirijat cor a Conservatorului din București (1922-1949) Astfel, a contribuit la formarea unor dirijori, care au avut o contribuție deosebită în viața artistică românească.

Lucian Surlașu, dirijor și profesor de dirijat, a publicat un *Curs de dirijat cor* (pentru uz intern) la Conservatorul din Cluj-Napoca 1946.

Dorin Pop (1917-1985) a constituit un adevărat model pentru discipolii săi, formând generații de profesori și dirijori în cadrul Conservatorului din Cluj. Dorin Pop a adus în mișcarea corală românească un suflu nou, prin repertoriul constituit din lucrări polifonice renascentiste, și prin abordarea pieselor corale de mare valoare din repertoriul universal și românesc contemporan. A adus contribuții deosebite în dezvoltarea tehnicii interpretative corale și dirijorale.

Ioan D.Vicol, dirijor, pedagog, profesor de dirijat la Conservatorul din București, discipol al lui Vasile Teodorescu și D.G.Kiriac, este considerat creator de Școală dirijorală. Îndelungata sa activitate pedagogică ca profesor la Școlile Normale din Cetatea Albă, Târgu-Mureș, Buzău, București, și ca profesor de dirijat la Coservatoarele din Iași și București, i-au trezit interesul pentru cercetare, din dorința de a contribui la perfecționarea învățământului românesc. Contactul cu renumita corală „Carmen”, cu societatea corală „Cântarea României” (alături de Marcel Botez), la pupitrul corului „Gavriil Musicescu” din Iași, și nu în ultimul rând contactul cu formațiile corale de amatori, i-au prilejuit acumularea unei experiențe pe care împărtășit-o discipolilor săi, concretizată și în apariția unor lucrări de mare valoare pentru pedagogia artei dirijorale.Împreună cu D.D.Botez, Ioan.D. Vicol a înființat secția

de dirijat din cadrul Conservatorului din București, unde s-au format un număr mare de dirijori care au devenit elita artei corale românești: Stelian Olaru, Petre Crăciun, Constantin Romașcanu, Iovan Miclea, Silvia Secrieru, Elena Vicică, Boris Cobaslian, Ervin Aczel. În colaborare cu Zeno Vancea, Tiberiu Alexandru și Ioan Marian, Ioan D. Vicol elaborează o lucrare destinată dirijorilor, publicată în anul 1955. Lucrarea este structurată pe XI capitole, din care amintim următoarele: cap. III - Organizarea unui cor, cap. VII - Despre repetiții, cap. XI - Concerte și festivaluri, cap. X - Despre interpretare. În legătură cu menirea sa de pedagog, Ion D. Vicol făcea următoarele afirmații: „Ca dirijor săvârșești desigur un act de creație, dar slujești gândurile și vrerea compozitorului. Ca profesor însă aprinzi flăcările fără stingere ale propriilor gânduri, ale propriilor vreri creatoare. Este lucru greu dar cât de sublim să compui și să dirijezi marea simfonie a sufletelor, a caracterelor, a inimilor.”

Lui **Ion Românu**, profesor la catedra de dirijat și ansamblu coral în cadrul Universității din Timișoara, îi aparțin cele două volume ale cursului intitulat *Dirijorul de cor și cântul coral*.

Szalman-Foro Zoltan este autorul unui *Curs de dirijat* care a apărut în anul 1968 la Târgu-Mureș.

Nicolae Țurcanu, profesor la catedra de dirijat, a publicat *Curs de Dirijat* în anul 1979, la Brașov, pentru uz intern, în cadrul Institutului Pedagogic care funcționa în acea perioadă. Autorul acordă o importanță deosebită tehnicii dirijorale dezvoltând acest subiect, însoțit de schemele și exemplele de rigoare. Tehnica tactării cuprinde mai multe subcapitole: Atitudinea gestului dirijoral, Poziția corectă a dirijorului, Gestul dirijoral, Amplitudinea gestului dirijoral, Fucțiunile brațelor în dirijat. Sunt tratate detaliat Tactarea măsurilor, Tactarea coroanei, Ritmul cruzic și anacruzic, Tactarea diviziunilor excepționale, Tactarea măsurilor mixte.

Nicolae Gîscă, profesor de dirijat la Conservatorul din Iași, a publicat în anul 1982 volumul intitulat *Arta dirijorală*.

Dumitru D. Botez este unul din cei mari pedagogi ai artei dirijorale corale românești. A fost discipol al renumitului dirijor Antonin Ciolan. Ca profesor la catedra de dirijat la Conservatorul din București, timp de cinci decenii a instruit cu competență multe

generații de dirijori. A îmbinat armonios activitatea didactică cu cea dirijorală: „A știut ca nimeni altul să lege catedra de baghetă, să aducă în activitatea de la catedră temeinica sa experiență componistică, iar în arta sa componistică și dirijorală, dragostea pentru tineri, credința în forța artei muzicale.”(Iosif Sava, revista Muzica, nr.5,1974

Între anii 1948-1980 a îndrumat peste 60 de coruri, susținând cursuri de perfecționare, comunicări științifice, lecții practice, concerte demonstrative. D.D.Botez a transmis întreaga sa experiență dicipolilor săi care au devenit la rândul lor reprezentanți de seamă ai artei corale românești, ce au activat în fruntea formațiilor corale profesioniste: Marin Constantin, Ion Pavalache, Stelian Olariu, Aurel Grigoraș, Constantin Petrovici, Nicolae Vicleanu, Elena Vicică, Erwin Aczel, Silvia Secrieriu, Eliodor Rău, Petre Crăciun, Constantin Ungureanu, Florica Avramescu, Constantin Romașcanu, Boris Cobasnian, Alexandru Racu. D.D.Botez a publicat *Îndrumări pentru dirijorii corurilor de amatori*, București,1955 și *Tratat de cânt și dirijat coral-vol.I* (1982), vol.II (1986).Cele două volume ale *Tratatului de Cânt și Dirijat Coral* sunt structurate în cinci părți.

În partea a I-a este prezentat Materialul sonor și organizarea lui, tratat în patru capitole: Vocile omenești, Selecționarea vocilor, Corul, Instalarea corului în dispozitivul de lucru. Partea a II-a se referă la Formarea sonorității corale: Cultivarea vocii umane, Acordajul corului, Dicțiunea, Echilibrul sonor, Elasticitatea corului. Partea a III-a se referă la probleme de tehnică dirijorală: Dirijorul, Introducere în tehnica tactării, Tactarea artistică, Începerile și terminațiile .Partea a iV-a prezintă probleme legate de Interpretarea operelor corale: Despre interpretarea artistică în general, Despre stiluri și arta interpretării corale, Forme, frazare, expresie, Tradiție și inovațiePartea a V-a cuprinde două capitole care tratează Finalitatea activității dirijorului: Repertoriu și programe, despre repetiții și concerte.

Dragoș Alexandrescu (1924), profesor al Universității de Muzică din București, compozitor, îndrumător al unor coruri de amatori, diacon la biserica Sfântul Gheorghe-Vechi din București, a publicat în anul 1998 *Ghidul dirijorului de cor bisericesc* o lucrare

unicat, care oferă îndrumări de ordin teoretic și practic, ce sunt absolut necesare unui dirijor de cor bisericesc. Având în vedere faptul că puțini dirijori de coruri bisericești au cunoștințe în domeniul muzicii liturgice, autorul, prin acest ghid, oferă posibilitatea dirijorilor de a se familiariza cu muzica liturgică și de a-și însuși regulile de tip bisericesc. Dragoș Alexandrescu expune elementele importante ale contribuției corului în Sfânta Litughie, care se desfășoară în cele trei mari perioade ale anului bisericesc: Octoihul, Triodul și Penticostarul.

În capitolul I, autorul se referă la: Constituirea formației corale bisericești și pregătirea primului program liturgic. Sunt prezentate tipurile de coruri bisericești, raportul numeric dintre partidele corului, amplasamentul coriștilor în cafasul bisericii, pregătirea partiturilor necesare repetițiilor.

Capitolul II- Cântările liturgice duminicale din perioada Octoihului se referă la cântările care corespund Liturghiei Sfântului Ioan Gură de Aur, ce vor fi folosite între a doua săptămână de după Rusalii și ultima săptămână înainte de Duminica Vameșului și a Fariseului.

Capitolul III - Cântările liturgice duminicale din perioada Triodului, (perioadă cuprinsă între Duminica Vameșului și a Fariseului și Sâmbăta Sfintelor Patimi ale Mântuitorului) sunt în general la fel cu perioada Octoihului, cu deosebirile menționate de către autor.

Capitolul IV - Cântările liturgice duminicale din perioada Penticostarului, perioada dintre Duminica Sfintei Învieri și Prima Duminică de după Rusalii (Duminica Tuturor Sfinților), se oficiază Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur cu anumite modificări, care sunt exemplificate.

În capitolul V - Observații, precizări și recomandări suplimentare, autorul subliniază faptul că în toate cele trei perioade prezentate în capitolele precedente, există numeroase sărbători cu date calendaristice fixe, precum și sărbători ocazionale la care corul poate participa.

Dragoș Alexandrescu se ocupă și de problema intonației și acordajului la corul bisericesc, subliniind faptul că acesta are caracteristici deosebite față de corurile laice. Corul bisericesc este în

dialog permanent cu preotul care slujește, ceea ce necesită o bună pregătire atât din partea dirijorului, cât și a corului: „Problemele de intonație și de acordaj trebuie să fie rezolvate, pe de o parte, cu foarte mare discreție, iar pe de altă parte, cu maximă promptitudine, în așa fel încât muzica să-și poată îndeplini, nestingherită, rolul ei de înfrumusețare a dramei liturgice.”(pg.60)

Tot în legătură cu interpretarea, autorul recomandă intensități slabe, de la mezzo-piano la mezzo-forte, urmând ca nuanțele de forte și fortissimo să puncteze momentele culminante.

Dragoș Alexandrescu împărtășește celor avizați cunoștințele acumulate din îndelungata sa experiență personală, ca dirijor, teoretician și slujitor al bisericii, din dorința de a contribui „la o îmbunătățire reală a muzicii corale bisericești din țara noastră, îmbunătățire care va avea darul, să înfrumusețeze și mai mult desfășurarea serviciului divin din bisericile ortodoxe.” (pg.61)

Renumitul dirijor și pedagog **Marin Constantin** (1925), discipol al măștrilor Ștefan Popescu, Ioan D. Vicol, Dumitru D. Botez aduce o contribuție deosebită în pedagogia artei corale contemporane, impunând un stil și o tehnică de interpretare care a deschis un nou orizont al artei corale românești. Marin Constantin și-a susținut teza de doctorat la Cluj, sub îndrumarea lui Sigismund Toduță, cu tema: „*Contribuții la tratarea teoriei și construcției și interpretării corale*”.

Ciclul de zece discuri, intitulat *Arta construcției și interpretării corale*, a fost editat de Electrecord, reprezintă un curs modern de dirijat, chintesența unei experiențe strălucite ca dirijor al Corului Madrigal, și ca pedagog, profesor la catedra de dirijat a Conservatorului din București. Ca o confirmare și o recunoaștere internațională a calităților sale pedagogice, a fost numirea sa ca director onorific al Conservatorului din Tolina-Columbia, în urma primului curs de dirijat latino-american. A mai fost invitat ca profesor la cursurile internaționale de dirijat coral din Italia, Luxemburg. Acest ciclu de discuri este un curs cu exemplificări în interpretarea corului Madrigal. Iată tematica propusă: Patentul „Madrigal” în construcția instrumentului coral cameral, Valențele omogenității spirituale, Conceptie, stil, interpretare, Virtuțile și servitutile Renașterii europene, Melosul popular, cântul bizantin și

cel gregorian-esențe ale patrimoniului românesc, Specificul clasicismului și modernismului autohton, Gândire și limbaj muzical în creația contemporană românească.

Pedagogul de marcă Marin Constantin a format în cadrul corului *Madrigal* un număr mare de dirijori, așa încât putem afirma că alături de o școală de interpretare de înalt nivel, *Madrigalul* a constituit și o adevărată școală de dirijat coral. Printre discipolii maestrului se numără Veronica Bojescu, Lucian Bonifaciu, Dan Mihai Goia, Aneta Arvinte, Voicu Popescu, Octavian Georgescu.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- Albescu, Teodora, *Corul Radio de Copii*, rev. Muzica, nr. 3, 1994
- Alexandrescu, Dragoș, - *Ghidul dirijorului de cor*, Editura
Sfântul Gheorghe-Vechi, București, 1998
- Alexandrescu, Ion-Ștefan Popescu-portret, revista Muzica nr. 2
- Andriesei, Anca Ioana, - *Cantores amicitiae*, revista
Muzica, nr. 3, 1985
- Bălan, Paula-Corul „Gavriil Musicescu”, revista Muzica
Nr. 12, 1978
- Bena, Augustin- *Curs Practic de Dirijat Coral*,
București, Editura muzicală, Muzicală, 1958
- Bohociu, Cristian- *Antifonia*- revista Muzica, nr. 1, 1980
- Botez, D.D.- *Tratat de Cânt și Dirijat Coral*, Vol. I, II,
București
I.C.E.D.,
- Bratin, Jacques- *Calendarul muzicii Universale*, București,
Editura Muzicală, 1966
- Bratu, Teodor- *Nicolae Oancea*-portret, revista Muzica,
nr. 12, 1974
- Breazul, George- *D.G. Kiriack* București, Editura muzicală, 1973
- Buciu, Dan- *Gaudeamus* revista Muzica, nr. 12, 1974
- Chailley, Jacques- *40.000 Ani de Muzică*, București,
Editura Muzicală, 1967
- Cesnokov, P. G.- *Corul și Conducerea lui*, București,
- Cincă, D.- *Curs de Oto-Rino-Laringologie*-Institutul de
Medicină și Farmacie-spital Colțea, 1978
- Colfescu, Alexandru- *Ansamblu de cîntece și dansuri al
armatei* Editura didactică și Pedagogică 1957
Pedagogică 1957
- Cosma, Octavian Lazăr- *Hronicul Muzicii Românești*, I, III, IV,
Editura Muzicală, București, 1975
- Cosma, Viorel- *Compozitori și Muzicologi Români*-lexicon
Editura muzicală 1965
- Cosma, Viorel- *Ion Vidu*, București, Casa centrală a
armatei, 1956

- Cosma, Viorel- *Muzicieni din România*, lexicon, București, Editura Muzicală, 1989
- Cosma, Viorel- *Interpreți din România*, lexicon, București, Editura Galaxia, 1996
- Deriețeanu, George- *Ansamblul „Ciocârlia”*, revista Muzica, nr.7, 1967
- Dogaru, Anton- *Corul Filarmonicii „Oltenia”* rev.Muzica,nr.2,1972
- Dogaru, Anton- *Ion Românu-portret*, revista Muzica, nr. 9, 1974
- Golea, Antoine – *Muzica din noaptea timpurilor și până în prezent*, Vol.I, II, Editura Muzicală, București 1987
- Giuleanu,Victor-Iusceanu Victor-*Tratat de teorie a muzicii, vol.I,II*, Editura Muzicală, București, 1962
- Gâscă, Nicolae -*Arta Dirijorală*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1982
- Firca, Gheorghe- *Corul Miorița* revista Muzica,nr.12,1978
- Florea, Anca- *Stelian Olariu-portret*, revista Muzica, nr.3, 1987
- Husson, Raoul- *Vocea Cântată*,București,Ed. Muzicală,1968
- Luchescu, Gheorghe-*Corul Ion Vidu*, revista Muzica, nr. 5, 1974
- Papilian,Victor- *Anatomia omului,vol. II*,Institutul de Medicină Cluj 1979
- Pincherle,Marc- *Lumea Virtuozilor* București, Editura Muzicală,1968
- Popescu, Iosif- *Corul Ion Vidu*, revista Muzica, nr.8,1973
- Popovici, Doru-Costin Mioreanu- *Începuturile muzicii românești* București, Editura Tineretului, 1967
- Roșca, Maria- *Corul din Orăștie*, revista Muzica, nr.1 1977
- Rusu, Liviu - *I.D.Chirescu în slujba muzicii corale*, București Editura muzicală, 1959
- Sava Iosif - *Dicționar de muzică*, București, Editura Științifică și Enciclopedică 1979
- Sava, Iosif- *Prietenii muzicii*, București, Editura Albatros,1986
- Sava, Iosif-*1001 audiții*, București, Muzicală, 1987

- Sârbu, Cristina- *Marin-Constantin*, portret, revista
Muzica, nr. 4, 1989
- Sârbu, Cristina- *Corul de Copii Radio -la 40 de ani de
activitate* revista Muzica, nr. 1986
- Speranția, Eugen- *Medalioane Muzicale*, București
Ed. Muzicală 1966
- Țurcanu, Nicolae- *Curs de dirijat* (pentru uz intern), Brașov, 1979
- Umbach, Klaus- *Celibidache – celălalt maestru*,
București Editura Vivaldi, 1998
- Vartolomei, Luminița- *Corul Madrigal* revista Muzica, nr. 5, 1985
- Vasile, Vasile- *Portret Ioan D. Vicol* revista Muzica 1986
- Vulcan, Iosif- *Mărturii muzicale*, București, Ed. muzicală,
1979

CUPRINS

-Scurt istoric al apariției și evoluției muzicii vocale.....	3
-Evoluția artei dirijorale orchestrale.....	11
-Evoluția artei corale românești.....	17
✓ -Respirația în timpul cântatului.....	31
✓ -Aparatul fonator.....	33
✓ -Impostația vocală.....	39
-Interpretarea muzicală, contribuții teoretice.....	43
-Contribuții la dezvoltarea pedagogiei muzicale în -domeniul artei dirijorale românești.....	54 -
-Bibliografie.....	62